

ДНІПРОПЕТРОВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА  
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**БІЛЯЦЬКА ВАЛЕНТИНА ПЕТРІВНА**

УДК 821.161.2 – 13.09 «19/20»

**ДИСЕРТАЦІЯ**  
**ЖАНРОВИЙ КОД УКРАЇНСЬКОГО РОМАНУ У ВІРШАХ КІНЦЯ XX –**  
**ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 10.01.01 – українська література

**Подається на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук**

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело  
\_\_\_\_\_ В. П. Біляцька

Науковий консультант –  
**Бондарева Олена Євгенівна**  
доктор філологічних наук, професор

Дніпро – 2017

## АНОТАЦІЯ

**Біляцька В. П. Жанровий код українського роману у віршах кінця XX – початку XXI століття.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

*Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук за спеціальністю 10.01.01 «Українська література». – Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара Міністерства освіти і науки України;*

*Київський університет імені Бориса Грінченка. – Київ, 2017.*

У дисертації вперше здійснено системно-аналітичний аналіз жанрового коду українського роману у віршах кінця XX – початку XXI ст. як сегмента цілісного літературного процесу. Окреслено вектори його генологічного розвитку, сфокусовано увагу на структурно-сміслових елементах, генезі й еволюції, наслідуванні, зв'язках із художньою традицією й національними чинниками. Обґрунтовано теоретичні аспекти цього змішаного, синтетичного, ліро-епічного жанру, у якому поєднано багатоплановість, об'єктивну епічність наративу з ліричною суб'єктивністю автора та інші домінантні ознаки. З'ясовано роль авторського жанрового маркування і визначено його місце в стратегії впливу на читацьку рецепцію, включення в текст нехудожніх елементів, документальних свідчень («Берестечко» Л. Костенко, «Сповідь Мазепи», «Устим Кармалюк» А. Гудими), фольклорних, особливо пісенних («Мамай» Л. Горлача, «Мама-Марія» Г. Лютого, «Віків передзвони», «Доле наша, хто ти?» І. Козака, «Маруся Богуславка», «Іван Сірко» М. Тютюнника), художніх вставок («Мотрині ночі» К. Мотрич, «Московський час» В. Марсюка), які об'єктивують наратив твору, допомагають реципієнту сформулювати уявлення і про зміст, і про біографічні дані автора («Малюнки долі» І. Забудського, «Донецька прелюдія» В. Марсюка, «Паломник» І. Павлюка).

Архітектоніка дисертації включає п'ять розділів: «Жанрова матриця сучасного роману у віршах», «Художньо-історична концепція та героїчний модус романів у віршах», «Культурна пам'ять і динаміка жіночих образів», «Жанрово-естетичні модуси роману у віршах», «Дифузний характер жанру роману у віршах». Кожен розділ має кілька підрозділів, у яких детальніше розкриваються ознаки жанру, що продукує звільнення від ідеологічних регламентацій, збагачення інтелектуально-критичного мислення, заглиблення в підтекст соціально-історичного часу, трансформацію наративу національної пам'яті.

Романи у віршах складаються із двох і більше взаємопов'язаних сюжетних ліній, як правило, концептуально-історичної й історично-художньої (лінії головного героя на тлі визначних подій і лінії України), характеризуються поєднанням хронікальної й концентричної форм сюжету, що уможливорює відтворення великого часового проміжку (мінімум століття, з перевагою соціально-історичного хронотопу над психологічним), мають історіософську основу, широку палітру знакових подій, повторюваних у нових варіаціях, напружену психологічну драму як форму осмислення розвитку нації, як аналогії між подіями минулого й сучасністю.

Новий рівень трансформації побутових реалій та фатальних для України подій репрезентовано в історичних романах у віршах (яких найбільше) з маскулінним началом. У дисертації осмислено художньо-історичну концепцію й героїчний модус буття національних героїв (етнообразів), які пов'язані з матеріальною й духовною культурою, формуванням української ментальності і, залежно від часу, десакралізувалися, деміфологізувалися (особливо в постмодерній інтерпретації), були чинником ідеології.

У дослідженні розглянуто розлогу історичну концепцію авторів і значну кількість історичних прототипів з інформацією про факти їхньої біографії та внутрішній світ (художньо-історична модель буття Северина Наливайка, Богдана Хмельницького, Івана Мазепи, Івана Сірка, Максима Залізняка) відповідно до нових естетичних запитів епохи. Буття героїв репрезентовано на

ті масштабних подій за допомогою прийомів образної ретроспекції (видіння, спогади, сни, марення) у межах короткого відрізка часу. У сюжеті й розкритті характерів велику роль відведено ліричним відступам (найвідчутніші в пролозі, епілозі, «лініях» любовного трикутника).

Еволюція художнього ліро-епосу пов'язана з національно-історичними жанрами, переважно героїчним епосом як конструктивним складником і своєрідним орієнтиром у творенні культурних образів-метатипів: вродженого геніального таланту (Маруся Чурай), героїчного вчинку (Маруся Богуславка), величі жінки (Роксолана). Імена героїнь у заголовку романів у віршах («Маруся Богуславка», «Маруся Чурай», «Вінок Роксолани») скорельовано на площину історіософського, культурологічного буття персонажа і виступає в ролі їх імпліцитної характеристики. Сюжети не відходять від традиційних, побудованих на народнопоетичному ґрунті (історичні пісні «Плач невільників на турецькій каторзі», «Полон волинянки татарами», дума «Маруся Богуславка», балада «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці...»), мають баладну основу – напружений сюжет з трагічною розв'язкою.

У роботі схарактеризовано міжродові модифікації, міжжанрові дифузії, жанрові різновиди / модуси роману у віршах: історичний, автобіографічний, гротескний, сатиричний, химерний, роман-пісня, історико-філософський, фантастичний роман-есе, роман-трилогія, роман-медитація у віршах. Сюжети викладено відповідно до засад постмодерної епохи: з іронічністю, химерністю у відтворенні реальності, критикою кліше соцреалізму, гротескною стихією еклектики, авторською саморефлексією, з докорінним переосмисленням естетичних, духовних, філософських підвалин людського існування та нової концепції, зосередженої в особистісному переживанні соціокультурних викликів, ментальних зламів і політичних криз (романи у віршах про Мамаю – «Як Мамай до Канади їздив» В. Бровченка, «Парад химер в Кіровограді» В. Гончаренка і «Мамай» Л. Горлача, про героя УПА – «Грім» Р. Пастуха).

Діалектичне співвідношення національного й універсального порушено в розкритті проблеми національної ідентичності (романи у віршах «Донецька

прелюдія» В. Марсюка, «Чумацький хутір» С. Данилейка, трилогії «Доле наша, хто ти?» І. Козака та «Рідні діти» Н. Гілевича). Крізь призму індивідуальної ретроспекції ліричного героя розвінчано ілюзорність щасливого соціалістичного суспільства ХХ ст. – голодомор, Друга світова війна, рабська свідомість, заробітчанство, занепад національної мови й духовності.

Узагальнено художньо-естетичні критерії контамінації (синкретизм фольклорної й літературної пісень, суб'єктивне узагальнення легенд і переказів, реальність зображення життя українського народу за часів тоталітарної дійсності), функціонування різноконструктивних моделей: репрезентовано сповідь, сповідальність, молитву як жанрові різновиди й структурні елементи роману у віршах, які подано в ліричному зверненні до Бога, до уявного співбесідника та монологічній сповіді «самому собі».

Жанровий код роману у віршах простежено на матеріалі текстів не лише давно відомих, а й творів останніх років, які досі не були об'єктом наукових студій: романи М. Балашової, В. Бровченка, Н. Гілевича, Л. Горлача, В. Гончаренка, А. Гудими, І. Забудського, Л. Кірик-Радомської, І. Козака, Л. Костенко, В. Марсюка, К. Мотрич, Г. Лютого, О. Омельченко, Р. Пастуха, І. Павлюка, М. Тютюнника, П. Шабатина.

Особливістю романів у віршах кінця ХХ – початку ХХІ ст. є трансформація наративу культурної пам'яті, ідейно-естетичної й проблемно-тематичної суті, введення у твір інших «текстів», діалог із ними, творення нових смислів як конструкцій, що утримують образний, сюжетний, композиційний, мотивний та інші пласти та взаємодіють з широким контекстом народної звичаєвості, української і світової культури, внутрішньою семантичною організацією націєбуття авторів.

Практичне значення роботи передбачає використання її здобутків для дослідження жанрового коду роману у віршах, розробки наукових студій про жанрову систему новітньої української літератури кінця ХХ – початку ХХІ ст., під час вивчення основних навчальних курсів «Історія української літератури», «Теорія літератури». Узагальнення можуть бути використані як основа для

розробки історико-літературних і теоретичних вишівських курсів, спецкурсів, спецсемініарів, послугують в укладанні підручників і посібників, написанні кваліфікаційних робіт, під час вивчення творів сучасного ліро-епосу в загальноосвітній школі.

**Ключові слова:** жанр, роман у віршах, ліро-епос, жанрова матриця, модифікація, еволюція, дифузія, фольклор, героїчний модус, етнообраз, сюжет, композиція, контамінація.

## SUMMARY

**Biliatska V.P. Genre code of the Ukrainian novel in the poems of the late XX – early XXI century.** – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

*Thesis for the degree of Doctor of Philology, specialty 10.01.01 «Ukrainian Literature». – Oles Honchar Dnipropetrovsk National University of Ministry of Education and Science of Ukraine;*

*Borys Hrinchenko Kyiv National University. – Kyiv, 2017.*

Ascertained in the work is the systematic and analytical analysis of the genre code of the Ukrainian novel in the poems of the late 20th and early 21st centuries as a segment of an integral literary process for the first time. Determined in the dissertation is the genealogic vectors of its development as well as the focused attention is on the structural and semantic elements, the genesis and evolution, the heritage, links with artistic tradition and national factors. Substantiation has given to the question of the theoretical aspects of the mixed, synthetic, lyric-epic genre that combines the diversity, objective epic narrative with author`s lyrical subjectivity and other substantial features. Elucidated in the work is the role of genre labeling and its place in the strategy influence of the reader reception, included in the text the items of documentary evidence («Berestechko» L. Kostenko, «The confession of Mazepa», «Ustym Karmalyuk» A. Hudyma), folklore, especially songs («Mamai» L. Horlatch, «Mother Maria» G. Lyutui, «Call of the Ages», «Our destiny, who are you?»

I. Kozak, «Mary Bohuslavka», «Ivan Sirko» M. Tyutyunnyk), literary additions («Motrya`s nights» K. Motrych, «Moscow time» V. Marsyuk) that objectify the narrative work, help for the recipient to formulate an idea about the content and biographical information about the author («Images of the destiny» I. Zabudskyi «Donetsk prelude» V. Marsyuk, «Pilgrim» I. Pavlyuk).

The architectonics of the dissertation includes five sections: «Genre matrix of the modern novel in verse», «Artistic-historical concept and heroic mode of the novel in verses», «Cultural memory and dynamics of female images», «Genre and aesthetic modes of the novel in verse», «The diffuse nature of the genre of the novel in verse». Each section has several units, which reveal the features of the genre, which produces liberation from ideological regulations, enrichment of intellectual-critical thinking, deepening into the subtext of socio-historical time, transformation of the narrative of national memory.

Novels in poetry consist of two or more interrelated story subjects, as a rule, conceptual-historical and historical-artistic (the main character in the background of remarkable events and Ukraine), characterized by a combination of chronic and concentric forms of the plot, which makes it possible to reproduce a large time space (at least a century, with the preponderance of socio-historical chronotope over psychological), have a historiographical base, a wide palette of significant events, repeated in new variations, a tense psychological drama as a form of nation`s comprehension as the analogy between the events of the past and present.

The new level in the transformation of everyday realities and fatal events for Ukraine is represented in historical novels in verse (which are predominant) with a masculine beginning. The dissertation comprehends the artistic-historical conception and the heroic mode of national heroes` being (ethno-images), that are connected with material and spiritual culture, the formation of Ukrainian mentality, and depending on the time, desacralized, demythologized (especially in postmodern interpretation), were the ideological factor.

The research deals with the historical conception of the authors and a large number of historical prototypes with information on the facts of their biography and

the inner world (the artistic and historical model of Severyn Nalyvaiko, Bogdan Khmelnytskyi, Ivan Mazepa, Ivan Sirko, Maxim Zaliznyak`s being) in accordance with the new aesthetic demands of the epoch. Characters` being is represented on the background of large-scale events with the help of techniques of figurative retrospection (vision, memories, dreams, delusions) within a short period of the time. The great role is devoted to lyric indents (most perceptible in the prologue, the epilogue, the «lines» of the love triangle) in the plot and the disclosure of characters.

The evolution of the artistic epic literature associated with the national historic genres, mostly heroic epic as a structural element and a benchmark in the creation of cultural images of metatype: brilliant innate talent (Marusia Churai) heroic deed (Marusia Bohuslavka), the greatness of women (Roxolana). The name of the woman characters in novels in verse («Marusia Bohuslavka», «Marusia Churai», «Roxolana Wreath») are correlated to the line of the character`s historiosophical, cultural life and acting as their implicit characteristics. The scenes are like the traditional ones that built on the grounds of folk (historical song «Cry slaves in the Turkish prison», «Full of Volynyanka Tatars» Duma «Marusia Bohuslavka» ballad «Oh do not go, Hryts, and to evening events...») have ballad basis – intense story with a tragic outcome.

Determined in the work is the inter gender modifications inter genre diffusion, genre types / modes of the novel in verse: historical, autobiographical, grotesque, satirical, whimsical, romance-song, historical and philosophical, fantasy essay, novel trilogy, novel in verse meditation. Scenes set out pursuant to the postmodern era: with irony, pretentiousness in the reproduction of reality, criticism cliches of social realism, grotesque element of eclecticism, the author's self-reflection with fundamental rethinking of aesthetic, spiritual, philosophical foundations of human existence and a new concept centered in the personal experience of the socio-cultural challenges of mental breaks and political crises (novels in verse about Mamai – «What way Mamai went to Canada» V. Brovchenko «Parade of the chimeras in Kirovograd» Vladimir Goncharenko and «Mamai» L. Horlach, about the hero of the UPA – «Thunder» I. Pastukh).



Disturbed in this paper is the dialectical ratio of national and universal while revealing the problem of national identity (novels in verses «Donetsk Prelude» by V. Marsiuk, «Chumak`s Farm» by S. Danileiko, the trilogy «Our Fate, Who Are You?» by I. Kozak and «Native Children») by N. Gilevich). Through the prism of the individual retrospective of the lyrical hero, there is the debunking of the illusory nature of the happy socialist society of the twentieth century – the Famine, the Second World War, slavish consciousness, labor, the decay of the national language and spirituality.

Generalized in the dissertation is the artistic and aesthetic criteria of contamination (the syncretism of folklore and literary songs, subjective generalization of legends and narrations, the reality of the Ukrainian people`s life in the times of totalitarian existence), functioning of multi-design models: confession, prayer as the genre varieties and structural elements of the novel in poetry, which are presented in a lyrical address to God, like to an imaginary interlocutor and a monologue confession to «himself».

The genre code of the novel in poetry is examined on the examples of not only famous works, but also new ones that have not been the subject of scientific studies yet – M. Balashova, V. Brovchenko, N. Gilevich, L. Horlach, V. Goncharenko, A. Gudyma, I. Zabudskiy, L. Kirik-Radomska, I. Kozak, L. Kostenko, V. Marsiuk, K. Motrich, G. Liutyi, O. Omelchenko, R. Shevchiuk, I. Pavliuk, M. Tiutiunnyk, P. Shabatina.

The peculiarity of the novels in poetry of the late XX – early XXI century is the transformation of the narrative of cultural memory, the ideological, aesthetic and thematic essence, the introduction of other texts in the work, the dialogue with them, the creation of new meanings as the constructions that hold figurative, plot, compositional, motive and other layers and interaction with a wide context of folk customs, Ukrainian and world culture, in the internal semantic organization of the nation`s authorship.

The practical significance of the work involves the use of its achievements in the study of the genre code of the novel in poetry, the development of scientific

studies on the genre system of Ukrainian modern literature of the late XX – early XXI centuries, for the study of the basic training courses «History of Ukrainian Literature», «Theory of Literature». Generalizations can be used as a basis for the development of historical and literary and theoretical courses, special courses, special seminars in colleges and universities, they can serve for the compilation of textbooks and manuals, for writing of qualifying works, in the study of works of modern lyric and epic in elementary education.

**Key words:** genre, novel in poetry, epic literature, genre matrix, modification, evolution, diffusion, folklore, heroic mode, ethno-form, plot, composition, contamination.

### НАУКОВІ ПРАЦІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Біляцька В. П. Український роман у віршах постколоніальної доби : монографія / В. П. Біляцька. – Дніпро : Середняк Т. К., 2017. – 398 с.
2. Біляцька В. П. «Епічний стиль» роману у віршах М. Тютюнника «Маруся Богуславка» / В. П. Біляцька // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. – Луганськ : ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2012. – № 3 (238). – С. 143–152.
3. Біляцька В. П. Дослідження та художня інтерпретація думи «Маруся Богуславка» / В. П. Біляцька // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: науковий збірник / редкол. : В. А. Просалова (відп. ред.) та ін. – Донецьк : ДонНУ, 2012. – Вип. 17. – С. 112–122.
4. Біляцька В. Історія в концепції долі героїв у романі у віршах Катерини Мотрич «Мотрині ночі» / Валентина Біляцька // Літературознавство. Фольклористика. Культурологія : збірник наукових праць. – Черкаси : Видавець Чабаненко Ю. А., 2012. – С. 246–259.
5. Біляцька В. П. Поема «Маруся Богуславка» П. Куліша в обсерваціях С. Томашівського і В. Щурата» / В. П. Біляцька // Таїни художнього тексту :

- збірник наукових праць / ред. кол. : Н. І. Заверталюк (наук. ред.) та ін. – Дніпропетровськ : Пороги, 2012. – Вип. 15. – С. 4–12.
6. Біляцька В. П. Метатип Роксолани як пам'ять культури: декодування образу (на матеріалі історичного роману у віршах М. Балашової «Вінок Роксолани» / В. П. Біляцька // Таїни художнього тексту: збірник наукових праць. / ред. кол. : Н. І. Заверталюк (наук. ред.) та ін. – Дніпропетровськ : Ліра, 2014. – Вип. 17. – С. 6–17.
  7. Біляцька В. Художньо-біографічна модель образу Мазепи в сучасних історичних романах у віршах / Валентина Біляцька // Питання літературознавства: науковий збірник / гол. ред. О. В. Червінська. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2014. – Вип. 89. – С. 235–246.
  8. Біляцька В. П. Художня реалізація автентики козацького буття в історичних романах у віршах / В. П. Біляцька // Вісник Запорізького національного університету: збірник наукових праць. Філологічні науки. – Запоріжжя : ЗНУ, 2014. – № 2. – С. 24–32.
  9. Біляцька В. П. «Розп'ятий Мазепа» І. Огієнка в типологічному зіставленні історичних романів у віршах / В. П. Біляцька // Іван Огієнко і сучасна наука та освіта: науковий збірник: Серія історична та філологічна / ред. колег. С. А. Копилов (гол. редколегії), В. С. Прокопчук, Л. М. Марчук та ін. – Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2015. – Вип. XI. – С. 170–176.
  10. Біляцька В. Функціонування етнообразів у сучасних романах у віршах / Валентина Біляцька // Мандрівець. – 2015. – № 4 (118). – С. 78–83.
  11. Біляцька В. П. Іван Сірко як код національного героя (на матеріалі поеми І. Огієнка та історичних романів у віршах) / В. П. Біляцька // Іван Огієнко і сучасна наука та освіта: науковий збірник: Серія історична та філологічна / ред. колег. С. А. Копилов (гол. редколегії), В. С. Прокопчук, Л. М. Марчук та ін. – Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2015. – Вип. XII. – С. 29–36.

12. Біляцька В. Ретроспективний саможиттєпис героїв романів у віршах Леоніда Горлача / Валентина Біляцька // Літературний процес : методологія, імена, тенденції : збірник наукових праць (філологічні науки) / Київський ун-т ім. Б. Грінченка ; редкол. О. Є Бондарева. О. В. Єременко, І. Р. Буніятова та ін. – Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2015. – № 6. – С. 89–94.
13. Біляцька В. Осмислення проблем національної пам'яті, ідентичності народу в романах у віршах Ніла Гілевича і Василя Марсюка / Валентина Біляцька // Літературний процес: методологія, імена, тенденції : збірник наукових праць (філологічні науки) / Київський ун-т ім. Б. Грінченка ; редкол. О. Є Бондарева. О. В. Єременко, І. Р. Буніятова та ін. – Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2016. – № 8. – С. 45–50.
14. Біляцька В. Гротескний роман у віршах В. Гончаренка: проблема жанрової своєрідності / Валентина Біляцька // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Філологія. – Ужгород : УжНУ «Говерла», 2016. – Вип. 2 (36). – С. 58–64.
15. Біляцька В. Автобіографічна пам'ять і жанрова модифікація роману у віршах Василя Марсюка «Московський час» / Валентина Біляцька // Мандрівець. – 2016. – № 4 (124). – С. 28–34.
16. Біляцька В. П. Роман у віршах В. Бровченка «Як Мамай до Канади їздив» : естетичні засади і стильові ознаки / В. П. Біляцька // Вісник Запорізького національного університету: збірник наукових праць. Філологічні науки. – Запоріжжя : ЗНУ, 2016. – № 2. – С. 17–26.
17. Біляцька В. П. Рецепція подій і героїв Коліївщини в романі у віршах А. Гудими «Клекотіли орли» / В. П. Біляцька // Таїни художнього тексту : збірник наукових праць / ред. кол. : Н. І. Заверталюк (наук. ред.) та ін. – Дніпропетровськ : Ліра, 2017. – Вип. 20. – С. 73–81.
18. Біляцька В. П. Жанрові та поетикальні контамінації сучасних романів у віршах / В. П. Біляцька // Літератури світу: поетика, ментальність і духовність : збірник наукових праць / гол. ред. С. Ковпик. – Кривий Ріг : ДВНЗ «Криворізький національний університет», 2017. – Вип. 9. – С. 12–24.

**Статті у фахових виданнях України, що входить до Міжнародної  
наукометричної бази Index Copernicus:**

19. Біляцька В. Моделювання історичного факту в романах у віршах А. Гудими / Валентина Біляцька // Питання літературознавства : науковий збірник / гол. ред. О. В. Червінська. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2015. – Вип. 92. – С. 47–60.
20. Біляцька В. П. Генезис та еволюція роману у віршах кінця ХХ – початку ХХІ століття / В. П. Біляцька // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка : Філологічні науки. – Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2017. – Вип. 43. – С. 8–13.

**Статті в іноземних виданнях:**

21. Біляцька В. Концепт кобзаря в сучасних історичних романах у віршах / Валентина Біляцька // Spheres of culture Journal of Philological Historical Social and Media Communication Political Science and Cultural Studies. – Lublin : Maria Curie-Sclodovska University in Lublin, 2014. – Volume 7. – P. 106–114.
22. Біляцька В. Сповідь як структурний елемент сучасного українського історичного роману у віршах / Валентина Біляцька // STUDIA UKRAINICA POSNANIENSIA – Poznan, 2014 – Zeszyt II. – P. 187–198.
23. Біляцька В. П. Перекодування літературних етнообразів у сучасних українських романах у віршах / В. П. Біляцька // Скарынавскія традыцыі: гісторыя і сучаснасць: зборнік навуковых артыкулаў : У 2 ч. – Гомель: ГДУ імя Ф. Скарыны, 2015. – Частка 2. – С. 136–142.
24. Біляцька В. Художня антропологія історичних романів у віршах Леоніда Горлача / Валентина Біляцька // Ukrajnistika – minulost, současnost a budoucnost III (Україністика – минуле, сучасне, майбутнє III). – Literatura a kultura – література та культура : kolektivní monografie věnovaná 20. výročí zahájení výuky ukrajinštiny jako studijního oboru na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně (колективна монографія, присвячена 20-річчю

україністики на Філософському факультеті Університету імені Масарика в м. Брно. – Brno (Брно) : ЧАС ; Ін-т славістики ФФ МУ, 2015. – С. 29–36.

25. Біляцька В. Функція речі в ритуалі та повсякденному житті (на матеріалі українських історичних романів у віршах) / Валентина Біляцька // W kręgu problemów antropologii literatury. Ciało i rzecz w literaturze, pod. red. W. Supy, I. Zdanowicz. – Białystok : Wyd. Uniwersytetu w Białymstoku, 2016. – tom 2. – S. 243–253.

### **НАУКОВІ ПРАЦІ, ЯКІ ДОДАТКОВО ВІДОБРАЖАЮТЬ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ**

26. Біляцька В. П. Історична ретроспектива роману у віршах М. Тютюнника «Бунтарська галера» / В. П. Біляцька // Українська література від давнини до сучасності: парадигми, напрямки, проблеми: до 106-річниці від дня народження доктора філологічних наук, професора Михайла Давидовича Бернштейна: матеріали міжвишівських наукових читань. – Запоріжжя: ЗНУ, 2016 – С. 15–17.
27. Біляцька В. П. Часопростір історичних романів у віршах М. Тютюнника / В. П. Біляцька // Художні модуси хронотопу в культурно-мистецькому дискурсі: збірник матеріалів Міжнародної наукової конференції (26–27 травня 2016 р.) / ред.-упор. Н. Ю. Акулова. – Мелітополь: Вид-во МДПУ ім. Богдана Хмельницького, 2016. – С. 14–17.
28. Біляцька В. Історію свою не кожен знає / Валентина Біляцька // Тютюнник М. Г. Бунтарська галера: Історичний віршований роман / Передм., упор. В. П. Біляцької. – Дніпропетровськ: СЕРЕДНЯК Т. К., 2015. – С. 3–5.
29. Біляцька В. П. Інтерпретація думи «Маруся Богуславка» / В. П. Біляцька // Філологічні науки: збірник матеріалів підсумкової наукової конференції студентів та викладачів / Упоряд. О.І. Панченко – Дніпропетровськ: Адверта, 2012. – Ч І. – С. 249–250.
30. Біляцька В. П. Жанрова своєрідність роману у віршах Катерини Мотрич «Мотрині ночі» // Збірник матеріалів підсумкової наукової конференції

- студентів та викладачів / Упоряд. О. І. Панченко – Дніпропетровськ : Адверта, 2013. – Ч І.– С. 300–302.
31. Біляцька В. П. Сповідь як структурний елемент сучасного історичного роману у віршах / В. П. Біляцька // Філологічні науки : збірник матеріалів підсумкової наукової конференції студентів та викладачів / Упоряд. О.І. Панченко – Дніпропетровськ : Адверта, 2014. – Ч І. – С. 333–334.
32. Біляцька В. П. Жанрово-художня специфіка роману у віршах М. Балашової «Вінок Роксолани» / В. П. Біляцька // Філологічні науки : збірник матеріалів підсумкової наукової конференції студентів та викладачів / Упоряд. О. І. Панченко. – Дніпропетровськ : Акцент ПП, 2015. – Ч. 1. – С. 259–260.
33. Біляцька В. П. Художнє осмислення постаті Івана Сірка в романах у віршах М. Тютюнника та Л. Горлача / В. П. Біляцька // Філологічні науки : збірник матеріалів підсумкової наукової конференції студентів та викладачів / Упоряд. О. І. Панченко. – Дніпропетровськ : Акцент ПП, 2016. – Ч. 2– С. 373–374.
34. Біляцька В. Жанрові контамінації роману у віршах постколоніальної доби / В. Біляцька // Пасіонарність другорядного : Матеріали XVI Міжнародної літературознавчої конференції, 11–12 травня 2017 року. – Чернівці : ЧНУ, 2017. – С. 153– 155.
35. Біляцька В. П. Жанрове номінування роману у віршах Григорія Лютого «Мама-Марія» / В. П. Біляцька // Філологічні науки : збірник матеріалів підсумкової наукової конференції студентів та викладачів / Упоряд. О. І. Панченко. – Дніпро : Акцент ПП, 2017. – Ч. 4. – С. 162–164.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>18</b>
 <b>РОЗДІЛ 1. ЖАНРОВА МАТРИЦЯ СУЧАСНОГО РОМАНУ</b>	
<b>У ВІРШАХ.....</b>	<b>28</b>
1.1 Структурно-диференційні ознаки роману у віршах.....	30
1.2 Генезис та еволюція: жанровий діалог.....	51
1.3 Конвенційний аспект: жанрове номінування.....	66
Висновки до розділу 1.....	89
 <b>РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНЬО-ІСТОРИЧНА КОНЦЕПЦІЯ ТА ГЕРОЇЧНИЙ МОДУС РОМАНІВ У ВІРШАХ.....</b>	
<b>2.1 Трансформація національних «вічних ідей» в історичних романах у віршах.....</b>	<b>93</b>
2.2 Художньо-історична модель буття Івана Мазепи.....	105
2.3 Іван Сірко як код національного героя.....	131
2.4 Історичний факт у репрезентації подій і героїв романів у віршах.....	145
2.5 Кобзар як виразник ментально-культурних домінант.....	163
Висновки до розділу 2.....	175
 <b>РОЗДІЛ 3. КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ І ДИНАМІКА ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ.....</b>	
3.1 Функціонування фольклорного модусу в художньому ліро-епосі.....	180
3.2 Поетизація героїчного минулого України в романах у віршах.....	206
3.3 Художня рецепція «долі» Роксолани в сучасному ліро-епосі.....	218
Висновки до розділу 3.....	232
 <b>РОЗДІЛ 4. ЖАНРОВО-ЕСТЕТИЧНІ МОДУСИ РОМАНУ У ВІРШАХ....</b>	
4.1 Автобіографізм у жанровому моделюванні ліро-епосу.....	237



4.2 Національна ідентичність у кодуванні жанрової своєрідності.....	252
4.3 Засади соцреалізму в дискурсі Мамаїани .....	266
4.4 Химерність як жанрово-стильова домінанта.....	279
4.5 Мнемонічне експериментування: гротескний та сатиричний романи у віршах.....	294
Висновки до розділу 4.....	311
<b>РОЗДІЛ 5. ДИФУЗНИЙ ХАРАКТЕР ЖАНРУ РОМАНУ У ВІРШАХ.....</b>	<b>314</b>
5.1 Сповідь як романна конструкція й конструктивний елемент.....	315
5.2 Ретроспекція саможиттєписів та подій.....	332
5.3 Жанрові контамінації романів у віршах.....	350
5.4 Художня автентика козацького буття: «текст у тексті».....	364
Висновки до розділу 5.....	382
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>385</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>394</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>445</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Сучасна українська література відіграє особливу роль у вивченні дискурсивних практик, у репрезентації мистецьких феноменів та трактуванні минулого, орієнтованого і на історичну науку, і на пам'ять як провідну форму зв'язку з минулим. Вона характеризується синтезом різноманітних жанрових структур, поєднанням кількох жанрових моделей у тексті одного твору, вивчення якого починається з окреслення жанрової специфіки. Романи у віршах кінця XX – початку XXI ст. не мають чіткого визначення, культура жанрового сприйняття їх реципієнтом вирізняється звільненням від ідеологічних регламентацій, збагаченням інтелектуально-критичного мислення та заглибленням у внутрішній зміст, підтекст, соціально-історичний час, трансформацію національної пам'яті.

Романи у віршах кінця XX – початку XXI ст. – це тексти новітньої доби, яка характеризується проживанням стану пост-: пострадянський, постколоніальний, посттоталітарний, постмодерний, постіндустріальний (Я. Поліщук), аналізом наративних структур, сукупністю ідей, поглядів, концепцій, орієнтованих на дослідження культурно-історичної спадщини минулого шляхом інтерпретації «імперського та колоніального» дискурсів, її множинного прочитання реципієнтом.

Український роман у віршах, нехтуючи тоталітарні ідеологеми, стає носієм естетичного осягнення національної ідентичності, нових орієнтирів у просторі *людина / світ*, із широкою палітрою знакових подій, культурних типів, внутрішньою образно-структурною й композиційно-поетичною організацією, жанрово-стильовим розмаїттям, впливає на розвиток сучасної літератури.

Літературознавчий інтерес до роману у віршах на сучасному етапі вмотивовано розширенням теоретичних знань про родові і жанрові утворення, відкриттям у літературі non-fiction, посиленою увагою митців до висвітлення масштабності художнього мислення, порушених проблем, органічного

поєднання жанрових традицій (фольклорної поліфонії, лірики, епосу, драми) й індивідуального стилю. Попри наявність студій наукового осмислення жанрового змісту, проблемно-тематичної насиченості, ідейно-образної структури, індивідуальної форми, взаємодії національних традицій роману у віршах (С. Барабаш, В. Брюховецький, М. Васьків, З. Голубєва, В. Дончик, І. Дзюба, Г. Жуковська, М. Ільницький, Г. Ключек, Л. Кужільна, В. Панченко, Є. П'ятковська, В. Саєнко, С. Філіпчук, В. Хархун), на літературному рівні поки не сформовано його максимально об'єктивного жанрового коду, він залишається одним із найменш досліджених пластів вітчизняної культури.

Загалом, це студії про поетикальну систему твору конкретного письменника (переважно історичні романи у віршах Л. Костенко та Л. Горлача), жанрова специфіка якого визначалася в процесі аналізу та впливу його на читача. Тому немає одностайного вживання дефініції, рівня теоретичного осмислення цього жанру, категорійні параметри позначаються термінами – *роман у віршах, віршований роман, римований роман, роман, поема, романічна поема, лірична поема, епічна поема, вільний роман, драма, розширена за межі театру, строфічний роман*.

Романи у віршах кінця ХХ – початку ХХІ ст. – це художньо-історичні документи етико-естетичного осмислення буття народу, а їх головні образи – Ярослав Мудрий, Мамай, Маруся Богуславка, Роксолана, Маруся Чурай, Ян Гус, Богдан Хмельницький, Северин Наливайко, Іван Мазепа, Іван Сірко, Максим Залізник – своєрідні ментальні ідеали, які модифікуються відповідно до викликів часу та візій майбутнього, впливають на формування національної ідентичності, спонукають до висвітлення «вічних ідей» (Д. Донцов), відтворюють особливості «складників» народу. У постколоніальній літературі міфи та символи, які супроводжують нації, згадуються тоді, коли «вони допомагають письменникові зробити виразнішою різницю між „нами” й „ними” або між „колонізатором” і „колонізованим”» [450, с. 73].

Тому природно виникає необхідність конструктивного розшифрування жанрових кодів, присутньої реінтерпретації генологічних домінант новітнього

українського роману у віршах, сприйняття його як певної естетичної цілісності (романи у віршах 80–90-х років «Як Мамай до Канади їздив» (1984) Володимира Бровченка; «Маруся Чурай» (1979), «Берестечко» (1999) Ліни Костенко; «Ніч у Вишгороді» (1982), «Слов'янський острів» (1986), «Чисте поле» (1990), «Перст Аскольда» (1993) Леоніда Горлача; «Химерна доля» (1994) Людмили Кірик-Радомської; «Устим Кармалюк» (1992), «Северин Наливайко» (1995), «Клекотіли орли» (1998) Андрія Гудими; роман-трилогія «Доле наша, хто ти?» («Покута» (1992); «Прозріння» (1994); «Сповідь» (1998), окреме видання в 2005 році) Івана Козака. Та 2000-х років – «Парад химер в Кіровограді» (2000) Валерія Гончаренка; «Батурин» (2001) Івана Шкурая; «Віків передзвони: з уст краян а й болі серця» (2001) Івана Козака; «Грім» (2002) Романа Пастуха; «Син вишні» (2002) Полікарпа Шабатина; «Сповідь Мазепи» (2003) Андрія Гудими; «Мотрині ночі» (2005) Катерини Мотрич; «Вінок Роксолани» (2008) Марії Балашової; «Мама-Марія» (2008) Григорія Лютого; «Малюнки долі» (2008) Ігоря Забудського; «Мамай» (2010), «Мазепа» (2010) Леоніда Горлача; «Донецька прелюдія» (2003), «Московський час» (2010) Василя Марсюка; «Маруся Богуславка» (2007), «Бунтарська галера» (2015), «Іван Сірко» (2016) Миколи Тютюнника; «Паломник» (2017) Ігоря Павлюка, «Дивограй» (2017) Олесі Омельченко). Ці романи у віршах, що побачили світ переважно в 90-х роках ХХ ст., належать поетам, яких не оминув «імперський час», час заборон і час «підміни понять» українського існування. Автори поетичного епосу прагнуть не лише художнього «переписування», «апокрифізації» й деміфологізації історичного минулого України, загальновідомих історичних постатей, але й нового їх переосмислення й осучаснення, створення доколоніальної версії історії власної нації, спотвореної радянською системою.

Попередній науковий досвід засвідчує, що роман у віршах є надзвичайно складним жанровим різновидом, «не суголосним» нашому «летючому часу» (П. Сорока), і «в кожній із національних літератур ця модель представлена невеликою кількістю творів – як правило, десятком-двома, не більше»

[85, с. 104]. Стосовно кількості можна дискутувати вже з означеного переліку. Роман у віршах постколоніальної доби набуває певного відновлення, певної трансформації внаслідок впливу постмодерністських тенденцій, які є закономірним наслідком історично-політичних умов життя суспільства. У художній літературі нові тенденції виявлялися вже наприкінці 1980-х років і засвідчили кризу й перелом у розвитку словесності.

Частина українських письменників у цей час стали моральними авторитетами нації й обрали той жанровий різновид, який міг би допомогти відтворити сучасні проблеми в їхній сукупності й багатогранності, пробудити віру й прагнення до кращого майбутнього, зберегти й збагатити «культурні простори» (Е. Томпсон) нації.

Проблеми постколоніальної культури в літературознавстві спонукають до «про- та перепрочитання» національних дискурсів, осмислення їх специфіки, яку П. Іванишин радить вивчати крізь призму національної ідентичності, що «визначається поглибленою увагою до збереження та розвитку художньо та науково вираженого національного буття» [190, с. 47], посилаючись на праці С. Андрусів, О. Багана, В. Дончика, М. Жулинського, М. Зубрицької, М. Ільницького, Г. Ключека, М. Наєнка, О. Пахльовської, Л. Сеника, Г. Штоня, Н. Шумило. У літературознавстві зміст теорії національної ідентичності полягає в інтерпретації феноменів культури, мистецтва слова крізь призму національної ідентичності автора, читача, персонажа.

Роман у віршах не має чіткого визначення, тому питання генетичних і типологічних форм спадковості, безперервності його розвитку є актуальним. Звернення до жанру більш давньої традиції завжди було викликане конкретними суспільними й суто національними чинниками. Жанровий підзаголовок – роман у віршах – спрямований на активізацію його сприйняття. Література саме в нечітких у жанровому плані творах набуває національних рис (Н. Копистянська), відбиває дійсність, указує на її недоліки.

Пропоноване дослідження продиктоване необхідністю систематизувати й узагальнити попередні напрацювання учених і виробити на їхній основі

авторського бачення проблем генези, еволюції, жанрової матриці українського роману у віршах. Актуальність теми дослідження **«Жанровий код українського роману у віршах кінця XX – початку XXI століття»** відповідає сучасним потребам науки про літературу щодо комплексного вивчення жанру роману у віршах, його національної своєрідності.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію виконано як індивідуальний проект і складову частину планової наукової теми кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара в межах науково-дослідної теми «Поетика художнього тексту: художність, система творчих принципів, цілісність і системність тексту, майстерність письменника» (державний реєстраційний № 0113U003160). Тема дисертації затверджена на засіданні вченої ради Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара (протокол № 11 від 30 березня 2017 року) та відкоригована на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.133.03 у Київському університеті імені Бориса Грінченка (протокол № 6 від 17 липня 2017 року).

**Мета** роботи полягає в системно-аналітичному вивченні жанрового коду роману у віршах як сегмента цілісного літературного процесу кінця XX – початку XXI століття.

Реалізація поставленої мети вимагає вирішення таких **завдань**:

- узагальнити теоретичні й літературно-критичні відомості про жанрові особливості роману у віршах;
- виявити критерії літературознавчої рецепції та етапи еволюції роману у віршах в українській літературі;
- сформулювати матричні критерії жанрових домінант (історичний, автобіографічний, гротескний, химерний, сатиричний, роман-пісня, роман-медитація) романів у віршах;
- з'ясувати роль авторського жанрового маркування роману у віршах, визначити його місце в стратегії впливу на реципієнта та відповідність жанровому канону;

- визначити зв'язки романів у віршах з історико-культурними процесами та впливами цих жанрових форм на формування художньої моделі буття національних метатипів;
- систематизувати художню динаміку гендерних образних моделей у сучасному ліро-епосі;
- схарактеризувати жанрові різновиди / модуси роману у віршах в українській літературі кінця XX – початку XXI ст.;
- простежити ментально-культурні та структурні рівні жанрових контамінацій у романах у віршах постколоніальної доби.

**За об'єкт** дослідження обрано романи у віршах 80–90-х XX ст. та 2000-х років: М. Балашової, В. Бровченка, С. Данилейка, Н. Гілевича, Л. Горлача, А. Гудими, В. Гончаренка, І. Забудського, Л. Кірик-Радомської, І. Козака, Л. Костенко, В. Марсюка, К. Мотрич, Г. Лютого, О. Омельченко, І. Павлюка, Р. Пастуха, М. Тютюнника, П. Шабатина.

Для системно-цілісного вивчення роману у віршах у синхронії та діахронії залучено романи у віршах I пол. XX ст., запис радіопередачі Н. Нікуліної, поеми та драматичні поеми Є. Згарського, І. Котляревського, Т. Шевченка, П. Куліша, Лесі Українки, І. Кочерги, В. Сосюри, І. Огієнка, О. Веретенченка, Л. Коваленко.

*Предметом дослідження* є жанрова своєрідність, художньо-історична концепція та жанрово-естетичні модуси роману у віршах кінця XX – початку XXI ст.

**Теоретико-методологічну основу дисертації** формують праці вітчизняних і зарубіжних учених із проблем генології, специфіки художньої літератури: Р. Барта, М. Бахтіна, Н. Бернадської, П. Білоуса, Т. Бовсунівської, О. Галича, Л. Гінзбург, П. Декса, Ж. Дерріди, Ж. Женетта, І. Качуровського, Г. Ключека, В. Кожінова, Ю. Коваліва, Н. Копистянської, Д. Лихачова, Ю. Лотмана, В. Марка, Ж.-П. Сартра, Ю. Тинянова, А. Ткаченка, М. Ткачука, Цв. Тодорова, Ю. Топорова, В. Халізева; ідеї та наукові спрямування дослідників романів у віршах: С. Барабаш, В. Брюховецького, М. Васьківа,

З. Голубєвої, В. Дончика, І. Дзюби, М. Ільницького, Г. Клочека, Л. Кужільної, В. Панченка, Є. П'ятковської, В. Сасенко, С. Філіпчука; питання авторської жанрової номінації: Т. Бовсунівської, М. Звягіної, О. Зирянова, Д. Лихачова, Т. Маркової, Ю. Подлубної, Ж. М. Шеффера; студії про літературу соцреалізму та постколоніальної доби: Т. Гундорової, П. Іванишина, Н. Зборовської, К. Кларк, М. Павлишина, Я. Поліщука, Е. Томпсон, В. Хархун, О. Юрчук.

Для розв'язання поставлених завдань використано **методи дослідження**, базовані на *загальнонауковій* методиці аналізу, синтезу, систематизації й узагальнення матеріалу, що уможливило опрацювання літературних і літературно-критичних джерел. Теоретико-методологічною основою роботи став *системно-цілісний підхід* до вивчення шляхів розвитку українського роману у віршах кінця XX – початку XXI ст. на історико-теоретичному та рецептивному рівнях. Системний аналіз застосовано щодо окремих творів і складних історико-літературних та естетичних явищ. Жанрову специфіку визначено на основі *порівняльно-типологічного* методу із пріоритетною увагою до генологічного аспекту аналізу романів у віршах. При введенні в науковий обіг відомих текстів і маловідомих зразків сучасного ліро-епосу використано *описовий* метод; аналіз змісту творів ґрунтувався на *соціально-генетичному* методі; *герменевтичний* метод та елементи психоаналізу стали ефективними в інтерпретації смислового й жанрового рівнів романів у віршах, виокремленні елементів рецептивної естетики; застосування *культурно-історичного* методу дозволило розглянути романи у віршах як історико-культурні явища в контексті суспільно-політичних змін та ідеологічних зрушень епохи.

**Наукова новизна одержаних результатів** полягає в тому, що *вперше* в українському літературознавстві на широкому фактичному матеріалі *системно досліджено* жанровий код українського роману у віршах кінця XX – початку XXI ст. як сегмента цілісного літературного процесу. *Удосконалено* аспекти його генологічної специфіки, виявлено етапи його еволюції, простежено структурні рівні жанрових дифузій, контамінацій. *З'ясовано* роль



авторського жанрового маркування та визначено його місце в стратегії впливу на читацьку рецепцію, відповідність жанровому канону. *Простежено* зв'язки романів у віршах із історико-культурними процесами та впливами цих жанрових різновидів на формування художньої моделі буття національних типів. Доведено *подальший розвиток* художньо-естетичної динаміки гендерних образних моделей у сучасному ліро-епосі. *Схарактеризовано* жанрові різновиди / модуси роману у віршах в українській літературі визначеного періоду. *Залучено* до аналізу низку текстів, зокрема останніх років, які досі не ставали об'єктом наукових студій.

**Практичне значення одержаних результатів** полягає в тому, що запропонована концепція та фактологічний матеріал цього дослідження прислужаться для подальшого вивчення жанрового коду роману у віршах, для розробки наукових студій про жанрову систему української літератури кінця XX – початку XXI ст., дадуть змогу розширити діапазон прочитання поетичного епосу. Висунуті положення й одержані результати можуть бути використані для підготовки навчально-методичного матеріалу, програм спецкурсів, спецсемініарів з історії української літератури, для написання робіт різного рівня із дослідження сучасного ліро-епосу.

**Апробація результатів дисертації.** Основні положення дисертації обговорювалися на засіданні кафедри української літератури і компаративістики Київського університету імені Бориса Грінченка (протокол № 10 від 23 червня 2017 року).

Ключові положення дисертації було викладено у формі повідомлень і доповідей:

на 16-ти міжнародних наукових конференціях: «Literatura ukraińska w kręgu zagadnień komparatystyki» (Познань (Республіка Польща), 2013), V Міжнародній науковій конференції «Актуальні проблеми історичної та теоретичної поетики» (Кам'янець-Подільський, 2013), XV Міжнародній науковій конференції «Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики»:

«Антропологические сдвиги как результат переломных эпох и их отражение в литературе» (Гродно (Білорусь), 2014), «Проблемы антропологии литературы. Вещный мир человека» (Білосток (Республіка Польща), 2014), XI Міжнародній поетологічній конференції «Біографія як текст» (Чернівці, 2014), Третій міжнародній міждисциплінарній науковій конференції «Традиции и современность: концепт МОРЕ в языке и культуре (Клайпеда (Латвійська Республіка), 2014), XII Міжнародній літературознавчій конференції, присвяченій 70-річчю кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури «Історіографія науки про літературу» (Чернівці, 2015), VI Міжнародній науковій конференції «Скарына і наш час» (Гомель (Білорусь), 2015), «Україністика – минуле, сучасне, майбутнє» (Брно (Чеська Республіка), 2015), «Літературний процес: на перехресті глобалізаційних викликів» (Київ, 2015), «Аналіз та інтерпретація тексту у світлі сучасних методологій» (Луцьк, 2015), «Традыцыі матэрыяльнай і духоўнай культуры Усходняга Палесся: праблема вывучэння і захавання ў постчарнобыльскі час» (Гомель (Білорусь), 2016), «Універсум Лесі Українки: людина, культура, націософія» (Луцьк, 2016), «Літературний процес: становлення ідентичностей» (Київ, 2016), «Художні модуси хронотопу в культурно-мистецькому дискурсі» (Мелітополь, 2016), «Україністика: вчора, сьогодні, завтра» (Познань (Республіка Польща), 2016), XIV Міжнародній літературознавчій конференції «Пасіонарність другорядного» (Чернівці, 2017);

на 11-ти *всеукраїнських наукових конференціях*: «Слобожанщина: літературний вимір» (Луганськ, 2012), «Феномен Василя Стуса» (Острог, 2012), «Інтертекстуальність / інтерсуб'єктність у літературознавчому і художньому дискурсах» (Донецьк, 2013), «Україна і всесвіт Івана Нечуя-Левицького» (Черкаси, 2013), «Творчість Павла Загребельного в контексті української та світової літератури» (Дніпропетровськ, 2014), «Література та історія» (Запоріжжя, 2014), «Василь Симоненко: погляд крізь час і простір» (Полтава, 2014), «Запоріжжя в гуманітарному дискурсі» (Запоріжжя, 2015), «Література та історія» (Запоріжжя, 2016), «Українська література в загальноєвропейському

контексті» (Ужгород, 2016), «Поділлезнавчі фольклористичні читання» (Кам'янець-Подільський, 2016);

на 3-х наукових читаннях та семінарах: Першому науковому семінарі для молодих учених-літературознавців пам'яті Ніли Зборовської (1962–2011) (Черкаси, 2012), II Всеукраїнських Волошинських читаннях «Феномен вченого-педагога Ніли Волошиної: національний та регіональний виміри» (Кам'янець-Подільський, 2014), Міжвишівських наукових читаннях «Українська література від давнини до сучасності: парадигми, напрямки, проблеми» (Запоріжжя, 2016);

на 2-х всеукраїнських Інтернет-конференціях: «Інноваційні методологічні стратегії вітчизняного літературознавства» (Кам'янець-Подільський, 2016); I Всеукраїнській науково-практичній конференції «Канон Івана Огієнка у сучасній науковій парадигмі» (Кам'янець-Подільський, 2017);

на звітних наукових конференціях викладачів Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара (2012–2017 рр.).

**Публікації.** За темою дисертації опубліковано монографію «Український роман у віршах постколоніальної доби» (20 ум. др. арк.) та 34 одноосібні наукові статті, із них 19 – у фахових виданнях України, 5 – у закордонних (Республіка Польща, Республіка Чехія, Білорусь), 10 – в інших виданнях.

Матеріали дисертації використовуються у викладанні навчальних курсів та спецкурсів «Історія української літератури», «Естетичні засади літературно-фольклорних зв'язків», які читаються студентам факультету української й іноземної філології та мистецтвознавства Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук «Проблема Митця в естетико-художній еволюції Ліни Костенко та Василя Стуса» зі спеціальності 10.01.01 – українська література була захищена в 2000 році. Матеріали та результати кандидатської дисертації не використовуються в дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук.

**Структура та обсяг дисертації** визначається її метою та завданнями. Робота складається зі вступу, 5 розділів, висновків, списку використаних джерел (усього 530 найменувань). Загальний обсяг дисертації – 454 сторінки, із них – 377 сторінок основного тексту.

## РОЗДІЛ 1

### ЖАНРОВА МАТРИЦЯ СУЧАСНОГО РОМАНУ У ВІРШАХ

Кінець XX – початок XXI ст. став періодом відновлення роману у віршах в українській літературі, розширення й психологізації його смислового наповнення, тематичної багатогранності. У цей час змінюються його різновиди та сюжетно-композиційна структура, репрезентується історичне буття нації. Багатоаспектність та багатовимірність сучасних романів у віршах породжують нові шляхи їх наукового осмислення, зокрема жанрової матриці.

Матриця жанру як комплекс найусталеніших ознак, що залишаються атрибутивними впродовж усього історичного життя жанру як завершальний його наслідок становлення й початок функціонування, визначає характер і ступінь жанрового наслідування, стилізації, є «внутрішньою нормою кожного з жанрів», «полягає в необхідності постійного зворотного самоусвідомлення жанру в процесі його розвитку, діахронічної модифікації» [268, с. 198]. У кожному творі матриця специфічна, але має й сталі особливості, що ведуть у «пам'ять жанру», його родово-видову характерність, вказуючи на традиційні риси й процеси естетичної комунікації.

Провідною ознакою новітньої культурно-історичної доби є прагнення науковців подати постколоніальний погляд на умови постімперського існування, що спонукає українське літературознавство до «пошуку питомих українській культурі методологічних моделей» та «вивіряння ними запозичуваних інтерпретаційних стратегій» [190, с. 56]. Постколоніальна теорія як форма дискурсу виникає в 70-х рр. із виходом праці Е. Саїда «Орієнталізм» [521], яка надала його дослідженню «імпульсу і законності» [450, с. 65]. Цю теорію починають активно обговорювати в академічних середовищах Європи, Північної Америки в останньому десятилітті XX ст., а науковий доробок американських учених В. Міньола [306], Е. Шохат [524], Р. Янга [530] та інших проникає в український сучасний науковий та суспільний дискурс, спонукає до

осмислення теми. Це студії Я. Грицака, Т. Гундорової, П. Іванишина, М. Рябчука, Я. Поліщука, М. Павлишина, О. Юрчук.

У «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства», у «Поетиці: словнику актуальних термінів і понять» за редакцією Н. Тамарченка йдеться про дефініцію «пам'ять жанру», введену М. Бахтіним, близьку до дефініції «культурна пам'ять» (Ю. Лотман) як зв'язок з «незмінною традицією, каноном, як акцент на «зміні загального стану культури, творенні нового *контексту*, який сприяє активізації пам'яті відносно одних *текстів* і забуття інших, неактуальних» [376, с. 155]. Адже не пізнання, а пам'ять є основною творчою здатністю, типологічною «змістовністю жанру, яка утворюється в процесі історичного функціонування і набуває значення його внутрішнього канону в перспективі „великого історичного часу”» [268, с. 392].

Важливою умовою існування жанру є літературна пам'ять. У сучасних теоретичних джерелах дефініція *пам'ять* фіксується в контексті сукупності пам'яток писемності, міметичного аспекту, досвіду, обдарованості письменника, цінності тексту, образу як культурного коду. Наприклад, найдавніші види усної словесності розвивалися паралельно з людською мовою, матеріальної і духовної сфер діяльності людини, «акумулювали життєвий досвід народу, його філософію і мораль, релігійні уявлення, характер родинних і суспільних взаємин, *історичну пам'ять* і виражали надії на майбутнє» [276, с. 479].

Залежно від змісту матеріалу виокремлюють різновиди пам'яті, процесу «відображення, закріплення і збереження інформації, а також впізнання й відтворення запам'ятованого» [278, с. 174]. У представників різних фахових спрямувань ця дефініція має свої особливості. У вченого домінує логічна, у митців – емоційна, образна пам'ять. Цим поняттям називають і минуле, задокументоване різними пам'ятками писемності, словесно-художніми засобами, «мистецькими й позамистецькими ідеями та концепціями, формами культурних звичаїв, побуту історії. Так, героїчний епос присвячений міфічним та історичним подіям, що вже відбулися. Завдяки пам'яті кожне покоління

передає свої знання наступному. Втрата історичної та етногенетичної, власне культурної пам'яті, традиції, спадкоємності може призвести до катастрофічних наслідків [278, с. 175].

«Пам'ять жанру» зберігає його еволюцію з архаїчного ритуалу та міфічної моделі світу, що поступово втрачали свою актуальність. Пізніше міф відіграв роль ідеологічної парадигми минулого, а «ритуал набував рудиментарного його вигляду» [278, с. 175], постійно виявлявся в конкретно-історичних ситуаціях, ставав не лише алюзією на колишні цінності, а й уможлиблював нове їх відродження.

### **1.1 Структурно-диференційні ознаки роману у віршах**

Сформовані століттями традиційні жанрові структури зазнають трансформацій, оновлень, багатоваріантності, а в кінці XX – на початку XXI ст. відбувається «швидкоплинний процес диференціації і синтезу, взаємозбагачення і взаємодоповнення, поєднання жанрів, літературних родів» [442, с. 9]. Взаємозбагачення і взаємодоповнення характерні і для роману у віршах постколоніальної доби. Маючи заздалегідь відому жанрову матрицю, «решітку» (М. Ткачук), письменники демонструють майстерність, залучаючи реципієнта під новим кутом зору перейнятися порушеними проблемами й конкретними жанровими очікуваннями.

Першочергова роль в організації художнього твору належить жанрові, і, зберігаючи свої усталені ознаки упродовж історичного розвитку, він виконує відповідні функції та реалізує власні диференційні ознаки, набуває нових рис у поезиці окремого напрямку, течії, письменника. Осягнути типологічну сутність жанру можна лише розглянувши зародження, модифікацію, зв'язки з художньою традицією. Кожна література, за висновками Г. Грабовича, віддзеркалює динаміку й потреби свого суспільства, а тому «висування» якихось універсальних вимог межувало би зі схематизмом, ідеться не так про повноту, як про функціональність, мірилом якої є власне жанр і стиль.

Досліджувати функції жанру варто в цілісно-історичній перспективі літературного процесу, «не допускаючи розриву історичної спадкоємності літератури, вибіркового обмеження історичної пам'яті» [115, с. 26]. Зі зміною культурних епох відбуваються і зміни, пов'язані з процесами родо-жанрової динаміки. Досить виразно виявляється тенденція щодо взаємодії епосу й лірики, ліро-епосу й драми, що зумовлює жанри бути системою «без суворої регламентації» (М. Бахтіна) й веде до виникнення нових жанрових різновидів – *трансформованих, змішаних, синтетичних*, яким недостатньо відводиться уваги в теорії та історії сучасної літератури.

Досліджуючи жанр як категорію водночас нормативну й рухливу, Н. Копистянська умовно виділяє чотири взаємопов'язані сфери у схемі, яка ілюструє багатошаровість і складність. Науковець радить простежити вплив специфічних літературних, загальнокультурних, історичних, політичних чинників національної ментальності певного народу в аспекті національно-локальної своєрідності. На її думку, третя сфера, яка охоплює національну специфіку літератури, є найменш вивченою. «Жанри в чомусь транснаціональні, міжнародні, і в наш час можна сказати, що й міжконтинентальні, але у чомусь і глибоко національні, бо формуються на рідній землі та реалізуються рідною мовою» [231, с. 51]. Тому акцентуємо увагу на об'єктивних і суб'єктивних причинах існування жанру роману у віршах, традиції й суто національних чинниках.

За твердженням Цв. Тодорова, провідного представника постструктуралізму, літературний твір не може існувати поза жанром. Жанри як внутрішньо теоретичні дискурси науковець розмежовує на історичні, як результат спостережень над реальною літературою, і теоретичні, як результат теоретичної дедукції. Ця класифікація базується не на зіставленні творів різних епох, а на абстрактній гіпотезі, згідно з якою «суб'єкт висловлювання є найбільш важливим елементом літературного твору, і, залежно, від природи суб'єкта, можна виділити логічно вираховану кількість теоретичних жанрів» [447, с. 16]. Новий жанр, – на його думку, – завжди є трансформацією одного чи

кількох старих жанрів: «завдяки інверсії, завдяки переміщенню, завдяки комбінуванню» [445, с. 27].

За Д. Лихачовим, жанр – категорія історична й з'являється лише на певній стадії розвитку мистецтва слова, а потім постійно видозмінюється, як і принципи виокремлення жанрів, як «типи і характер жанрів, їх функції в ту чи іншу епоху» [279, с. 57], що формуються під впливом сукупності змінних факторів. Тому у вивченні жанрів необхідно розглядати і принципи жанрового поділу, й історію, і систему жанрів кожної епохи, співвіднесеність з окремими видами писемності, з жанровою системою фольклору, яка ще за часів Середньовіччя була цілісною і закінченою, здатною задовольнити потреби народу, а література ще не була сформованою і доповнювалася фольклором. Мистецтво в той час «висловлювало» колективне почуття й колективне ставлення до зображуваного й багато чого залежало не від автора твору, а від жанру, до якого твір належав.

Поняття «*матриці жанру*» як структури множинності й сукупності «прикмет» твору, моделі, змісту, що має застигли й мінливі ознаки, динамічні, індивідуальні для кожного митця, інваріантні й коваріантні, генерує художній смисл, є функціональним і кореспондується в науковому напрацюванні М. Ткачука з явищем «*естетичної комунікації*». За визначенням науковця, «*матриця жанру* – це глибинна змістова структура, своєрідний код для узагальнень про сам жанр твору. Вона виявляється і на рівні змісту, і на рівні поетики» [442, с. 9].

Під час виокремлення генологічних ознак романів у віршах послуговуємося розумінням жанру як *носія формозмісту* (стилетворчого чинника художнього змісту), з акцентом на його «ментальній репрезентації крізь призму національної ідентифікації» [231, с. 32–34], тобто «третій сфері», за визначенням Н. Копистянської. Вона вважає, що «єдність у жанрі змісту і форми досягається не простою відповідністю, а боротьбою, притягуванням і відштовхуванням, гармонією та дисонансом» [231, с. 28]. Обов'язковим атрибутом наукового пізнання чинників історично-конкретної модифікації



жанру, які формують його як історичне, національне й індивідуально-авторське поняття, є визначення жанрових ознак за часом розгортання сюжету, за тематичною парадигмою (*сучасний* та *історичний*), за критерієм наявності композиційно локалізованих складників (*роман-пісня, роман-есе, автобіографічний, гротескний роман у віршах*), типологічних аспектів, проблематики, вияву авторської позиції (*суб'єктних, позасуб'єктних, паратексту*), формотворчих чинників (*соціально-історичний хронотон, співвідношення структури й змісту*). У романах у віршах постколоніальної доби розкрито явища, процеси й образи історії та культури нації, як головного предмета «не події минулого, а *пам'яті* про неї» [408, с. 21].

У сучасному літературознавстві жанр – це «історично сформований тип художнього твору, який синтезує характерні особливості змісту та форми певного виду творів, має відносно сталу композиційну будову, яка постійно розвивається та збагачується» [95, с. 251–252]; «узагальнююча категорія, що поєднує у собі певний зміст і відповідну йому форму художньо-поетичного вислову» [127, с. 218]. Визначальною особливістю досліджень у галузі генології останніх десятиріч у літературознавстві є системний підхід до осмислення жанру як одного із «суттєвих компонентів культури» [267, с. 85] згідно з концепціями провідних науковців з опертям на різні аспекти: історично сформовану систему компонентів форми (Л. Виготський [86], В. Жирмунський [164], В. Кожин [217], Б. Томашевський [448]); діалог між автором і читачем, що зумовлює стилістичну тональність, тематику, композицію (М. Бахтін [24], О. Веселовський [82], М. Кодак [213], С. Страшнов [427], Ю. Тинянов [457]); картину світу, що презентує певний світогляд з акцентом на змісті (Г. Поспелов [373], О. Фрейденберг [472]); специфічну мову, яку обирає автор для спілкування з читачем (Ю. Лотман [282]); «значення та узгодження сигналів» (В. Шкловський [501]).

На межі XX – XXI ст. відбулося суттєве оновлення генології в працях сучасних вітчизняних науковців завдяки осмисленню й критичній переоцінці прийнятих раніше та досить тривких парадигм: Н. Бернадської «Український

роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція» (2004) [31], Т. Бовсунівської «Теорія літературних жанрів: Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману» (2009) [63], «Когнітивна жанрологія та поетика» [62] та «Жанрові модифікації сучасного роману (2015), М. Васьківа «Романні форми в українській літературі 1920-1930-х років» (2009) [75], А. Гуляка «Становлення українського історичного роману (1997) [127], А. Гурбанської «Жанровий дискурс української повісті 60 – 80-х років ХХ ст.» (2008) [132], Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (2005) [231], С. Ленської «Українська мала проза 1920-1960-х років: на перетині жанру і стилю» (2014) [269], А. Ткаченка «Мистецтво слова: Вступ до літературознавства» (1998) [441], М. Ткачука «Жанрова структура прози Івана Франка. Бориславський цикл та романи з життя інтелігенції» (2003) [442].

Проте незважаючи на теоретичні підходи й теоретико-функціональні моделі, концепції науковців, єдина класифікація жанрів відсутня, адже ця категорія «історично рухлива, як і вся шкала художніх цінностей, <...> межі розрізнення жанрів мінливі, причому епохи відносної стійкості поетичних систем чергуються з епохами деканонізації та формотворчості» [63, с. 8].

Усе ж провідною ознакою жанру є зв'язок дійсності та художньої культури, адже жанри є «провідними героями» [22, с. 99] у літературному процесі. З естетичних засад науковців, за висновками Н. Бернадської, окреслюється два теоретико-методологічні підходи до розуміння жанру як змістової категорії: змістово-формальний і змістово-проблемний, «які і сьогодні перебувають в опозиції один до одного» [31, с. 242].

Категорії (традиція, культурно-історичні обставини, модальність, структурна і тематична спільність), за якими раніше визначали жанр, на переконання Т. Бовсунівської, уже застарілі. Жанр – це «сукупність *плинних* властивостей тексту, навіяних пам'яттю про традицію, перетворених автором, урізноманітнених у модифікаціях та трансформаціях, що зросли на спільному жанровому патерні, який проглядає за всіма компонентами структури» [64, с. 357].

Дослідники розрізняють певні типологічні стадії формування та розвитку жанру. Категорія жанру, на переконання М. Левченка, завжди є категорією історично-конкретною, вона невпинно збагачується і поповнюється новими поняттями, що приходять на зміну «старим, віджилим, невідповідним вимогам сучасності. Керуючись „універсальною термінологією”, не можна не тільки охарактеризувати нові жанрові форми, а навіть і констатувати їх появу в літературі» [264, с. 32].

Субстанцію жанру розглядають як гнучку й неоднорідну щодо своєрідності. Жанр у трактуванні С. Бройтмана – це форма цілого художнього висловлювання, що містить «функціональний, тематичний і формальний (стилістичний) начала. Але ані сам провідний принцип цілого, ані жанрові складники довгий час ще не функціонують достатньо диференційовано й не усвідомлюються як певна цілісність» [70, с. 219–220]. З огляду генетичних концепцій жанру можна виділити три взаємозв’язані його аспекти: «1) жанр як стійка система структурно виражених диференційних ознак (нормативний аспект); 2) жанр як сукупність генетичних рис, які наслідуються текстами наступних епох від попередніх, як виразник «пам’яті» у бахтінському сенсі (генетично-еволюційний аспект); 3) жанр як установка, що існує у свідомості письменників і читачів, котра дає можливість сприймати твори під тим чи іншим кутом зору (конвенційний аспект)» [269, с. 22]; [497, с. 14–20]. Надалі зацентруємо на нормативному, генетично-еволюційному й конвенційному аспектах.

Інформація в літературознавчих енциклопедично-довідникових виданнях про роман у віршах не є вичерпною, у більшості джерел зовсім відсутня. У запропонованих подано такий теоретичний рівень осмислення цього жанру:

– «ліро-епічний жанр, сюжетно-розгорнута лірична оповідь у віршовій формі» [268, с. 496];

– «різновид змішаного жанру, який поєднує багатоплановість, епічні принципи розповіді з суб’єктивністю, притаманною ліричним творам» [276, с. 611];

– ліро-епічний твір, в якому зображення життя подано в закінчених характерах, у сюжеті, у переживаннях, не пов'язаних із сюжетом, ліричність посилюється віршованою формою, особлива роль належить оповідачеві [439, с. 366–367];

– «синтетичний ліро-епічний жанр, у якому ліризований наратив розгортається в певній віршованій формі» [278, с. 348];

– «різновид жанру роману, що поєднує епічну розповідь і сюжетність із ліричною суб'єктивністю висловлювань автора (образу автора), розповідача і героя, пов'язаний з віршованою формою» [376, с. 219];

– «оповідний жанр (різновид ліро-епічного жанру) поезії, що поєднує багатоплановість, епічну об'єктивність романної розповіді і ліричне, суб'єктивне начало [275, с. 333]; [245, с. 363]. «Роман у віршах більш умовний, ніж прозовий, його характери більш «узагальнені»; розповідь, зазвичай, супроводжується ліричним акомпанементом» [275, с. 333];

– «роман-не-такий-як-інші», тобто «поетичний» [446, с. 112] – таке визначення дав творові «Генріх фон Офтердінген» Новаліса Цв. Тодоров. Він виокремив чотири типи фактів, притаманних поетичному роману: *характер дій; обрамлення розповідей*, або розповіді другого ступеня; *паралелізми; алегоричність*. Науковець застерігав, що це його інтуїтивне розуміння поетичного, і воно може не збігатися з думкою Новаліса. Жоден із прийомів, за висновками Цв. Тодорова, сам по собі не є специфічно поетичним, якщо брати до уваги їхній загальний опис; обрамлення й паралелізм, які можна спостерігати в найбільш «романних» (або наративних) романах. «Лише спільна дія чотирьох текстових ознак (серед інших) здатна справляти це враження; вони взаємно визначають одна одну, змушують нас тлумачити їх у той чи інший спосіб, тягнуть одна одну в одному й тому самому напрямку» [446, с. 119];

– комбінований жанр, особлива форма поєднання в тексті значних структурних ознак різних жанрових традицій, «збережених у великій віршованій формі, що реалізується із задумом автора, але є єдиним художнім

цілим» [12, с. 10]. Складові комбінованого жанру як упорядковане художнє ціле маємо в романі у віршах О. Пушкіна «Євгеній Онегін»: авторський образ, опертя на багату літературну традицію, залучення реципієнта до сприйняття співвідношень різних композиційно-структурних елементів [12, с. 13]. Він створив нові жанри «(роман у віршах) і нових героїв (плеяда персонажів з бентежними душами)» [63, с. 261].

Роман у віршах як жанрове утворення, відоме задовго до пушкінського «шедевр», бере початок із європейського роману. Середньовічні твори, «що називалися романами, являли собою або віршовані, або елогіальні (змішаного складу) структури» [421, с. 425]. Він синтезує особливості змісту й форми – «жанровий зміст („типологічний, історично повторюваний аспект проблематики творів [373, с. 155])”» та «жанрову форму („замкнене композиційно-стилістичне ціле”)» [373, с. 156], має відносно сталу композиційну будову, яка постійно розвивається та збагачується (першим романом у віршах був середньовічний анонімний твір «Флуарі Бланшефлер», «Роданфа і Досікл» Феодора Продрома, «Повість про Дросілли та Харікла» Нікити Євгеніана (візантійських поетів XII ст.). На формування літературних жанрів великий вплив мав фольклор та запозичені віршовані твори із Візантії і Болгарії, але вони перекладалися прозою й переосмислювалися в жанровому відношенні. У Русі досвід віршованих творів «не викликав переспіву і продовження» [279, с. 79], очевидно, через різні стадії розвитку суспільств.

І. Франко переконаний, що «дружинну поезію» періоду Київської Русі, середньовічні «Слова...», промови можна вважати копією візантійських взірців. Б. Лепкий вважає, що «Слово о полку Ігоревім» нагадує народні думи, бо написане давнім українським віршем XII ст., який найбільше підходить до наших пізніших дум. «Хоть воно сильно ушкоджене і понині не є цілковито відреставроване, то все ж таки ухо наше в багатьох місцях дочувається того самого речитативного метра, тих самих довгих і коротких віршів, що наступають по собі зовсім свobodно, тих самих римів, що чергуються без

ніякого згори зазначеного пляну» [270, т. 1, с. 281]<sup>1</sup>. Для підтвердження письменник наводить гіпотези Ягіча, який назвав «Слово...» «южноруською думою XII віку», адже в ньому «зв'язані в чудову гармонію елемент епічний з ліричним, світ реальний з фантастичним, народня пісня з літературною традицією» [270, т. 1, с. 275–276].

Еволюція художнього ліро-епосу, на переконання Г. Поспєлова, пов'язана з національно-історичними жанрами – «це пісні про подвиги невідомих авторів, саги, билини, військові повісті» [375, с. 244], що з'являлися на стадії розвитку «століття героїв» (Гегель), коли історія сприяла виникненню і розвитку героїчних характерів.

Творці цікавилися переважно історичним становленням і долею цілої нації, а окремі людські характери, відношення між ними, події розглядали як втілення національної долі. Це могли бути богатирі, лицарі, князі, прості люди, які проявили незвичайну силу волі, військову доблесть і відданість своєму народу. Наприклад, князі Ігор і Всеволод у «Слові о полку Ігоревім», лицар Роланд у «Пісні про Роланда».

Отже, українські жанри розвивалися на перетині фольклору й літератури і виходили за традиційні генологічні межі. Наприклад, «Слово о полку Ігоревім» належить до книжних відображень ранньофеодального епосу і стоїть на одному рівні з грузинським «Витязем у тигровій шкурі», вірменським «Давидом Сасунським», багато спільного має з «Піснею про Роланда», особливо з німецькою «Піснею про Нібелунгів». «Слово» і «Нібелунги» в часі стоять найближче: 1187-й та 1200-й роки. Жанри середньовічної літератури були тісно пов'язані із вживанням їх у побуті – церковному і світському, залежали від фольклору, яким користувалися всі верстви населення. Під впливом розвитку міст, змін свідомості суспільства фольклор відступає, а жанри нової літератури розвиваються за її внутрішніми законами. Особливого розвитку роман у віршах набув у добу романтизму, тому що «орієнтувався на модернізацію жанрово-родової нормативності класицизму» [268, с. 496].

<sup>1</sup> У цитуванні буде збережено стиль і правопис публікацій.

На переконання П. Декса, еволюція європейського *роману*, уже як літературного жанру, розпочалася з XII ст. Науковець наводить визначення зі словників Літтре, Ларуса, у яких роман – це оповідь правдива чи вигадана, «написана *віршами* або прозою на старій (романській) мові» [139, с. 27]. Перші романи були віршовані з парною римою – «Роман про Фіви» («Roman de Thebes»), «Роман про Енея» («Roman d'Eneas»), «Роман про Трою» («Roman de Troie»). Це художні свідчення про раціоналістичну оцінку навколишнього середовища, нового відображення кохання, нового розуміння дійсності. Автори цих романів жили в час, коли була відкрита грецька думка, перекладалися Аристотель, Платон, Гіппократ, коли романісти черпали з творів Вергілія, Стація, Овідія. Прозовий роман XIII ст. не слугував ні продовженню, ні розвиткові віршованого роману, це його «ревізія, виправлення, критика і <...> об'єднання» [139, с. 32].

Найстаршим у європейському письменстві, на думку І. Качуровського, є перший лицарський роман, віршований роман «Руодліб» невідомого автора, написаний у середині XI сторіччя в Баварії в монастирі на Тегернзее. Разом від «Руодліба» збереглося близько 2500 віршів, чимало з дефектами. Удруге жанр віршованого роману з'явився в добу романтизму: першими зразками були «Дон Жуан» та «Чайльд Гарольд» Дж. Байрона, «від якого цю форму перехопив Пушкін, створивши єдиний на той час російський роман у віршах – „Євгеній Онегін”» [147, с. 50]. На цьому розвиток жанру, на переконання науковця, надовго переривається, аж поки російський символіст Срібного віку Андрій Бєлий спробує відродити цю форму своїм вельми дискусійним «Петербургом», де рядки різних розмірів написано як прозу, без поділу на вірші. «У 20-х роках в Україні з'явилося кілька творів, що їх автори голосно назвали „віршованими романами” (бо декому кортіло, як то кажуть, „поводитися за барки” із самим Пушкіним). Та жоден із цих „романів” іспиту часу не витримав» [147, с. 50].

На початку XX ст. «епічній формі» – поемі, роману – відводиться особлива увага. Жанр роману у віршах, продовжуючи традиції народнопоетичної творчості, став одним із засобів оновлення новітнього

українського письменства в пореволюційний період, коли починається становлення його як повноцінного жанру. Саме той час «знаменує початок нового для української літератури жанру – роману у віршах „Ярина Курнатовська” (1922) Валер’яна Поліщука» [470, с. 107].

За твердженням М. Васьківа, роман у віршах приходить в українську літературу в 20–30-і роки ХХ ст. («Ярина Курнатовська» (1922), «Червоний потік» (1926), «Григорій Сковорода» (1929) В. Поліщука, «Арсенал сил» (1928) Г. Коляди, «Тарас Трясило» (1926) В. Сосюри, «Скелька» (1930) І. Багряного, «Марина» (1933) М. Рильського, «Пролом» (1934) В. Масляка), стає досить продуктивним, вписується до новаторсько-експериментальних жанрових пошуків «неповторним характеротворенням, принципами сюжетобудови і композиції, строфікою, ритмікою, риторикою тощо» [77, с. 22].

Сучасна теорія жанру орієнтується на встановлення плінних ознак, яких набагато більше, ніж стійких. Жанр – це категорія соціально-історична, тому виникнення нових літературних умовностей є свідченням впливу історії на їх формування. Жанроутворювальним фактором є час, який створює певне світовідчуття, соціально-культурні умови, адже залежно від розвитку суспільства, його культури, потреб і запитів одні жанри виникають і розвиваються, інші – старіють і зникають. Жанр помирає, «коли чисельність стійких ознак перевищує плінні, <...> коли канонічні властивості жанру переважають над трансформованими» [62, с. 72]. Майже закономірним є твердження в теоретичних джерелах, що на становлення жанру роману у віршах вплинули «Дон-Жуан» (1824) Дж. Байрона, «Євгеній Онєгін» (1830) О. Пушкіна, «Пан Тадеуш» (1834) А. Міцкевича, які відійшли від нормативності, реформували жанрову систему, розвинули модель віршованої оповіді.

Жанр роману у віршах в українській літературі кінця ХХ – початку ХХІ ст. набув особливого розвитку і поетикально, і кількісно, проте витоки його варто простежувати не з ХІХ ст., а з фольклору, більшість поетичних форм



якого адаптувалися в різних контекстах героїчного та гомерівського епосів, середньовічного лицарського роману та інших синтетичних жанрів.

Жанри минулого нині не мають тих ознак і того визначення, що мали за часів виникнення (лицарський роман еволюціонував у історичний, історико-психологічний; ознаки, теми жанрів стали співвідноситися з іншими жанрами), читач їх сприймає в контексті своєї епохи, а не тієї, у якій він зародився. Тому важко передбачити, як реулітизація старих жанрів стане функціонувати в новому контексті, і до якої міри сучасний текст буде співвідноситися з «архаїчними» правилами. Ж.-М. Шеффер стверджував, що навіть між текстами одного жанру в різні століття будуть різні ознаки, архаїка, що зберігається в жанрі, не мертва, а вічно жива, здатна до постійного оновлення. «Це складна проблема, з якої випливає питання різниці між жанровою назвою текстів і дійсним утворенням жанрових понять» [501, с. 138].

Ю. Лотман, розглядаючи твір «Євгеній Онегін» як художній світ, частини якого живуть і отримують смисл лише у взаємодії, писав, що роман у віршах приховує в потенційно «згорнутому» стані подальшу історію роману. Кожен новий крок пізнання в розвитку художнього досвіду розкриває нові ідейно-художні аспекти. Якщо «Євгеній Онегін» – прихована в зернині майбутня історія російського роману, то одночасно він і сконцентрований підсумок попереднього художнього розвитку, і веде «до неминучості вивчення позатекстових історичних зв'язків» [286, с. 107–108].

У багатьох джерелах зазначено, що головною особливістю роману у віршах є наявність образу автора, іноді поєднаного з головним персонажем, який «зумовлює специфіку ліричного жанру, збагаченого епічними характеристиками» [278, с. 348]; «...деміургічна, хоча й не завжди персоніфікована присутність автора в художній реальності твору власне й надає роману у віршах властивості ліричного роду, а настанова на оповідність зумовлює його епічність» [268, с. 496]. З образом автора пов'язана «побудова роману: простота сюжету, досить уповільнений, як ретардація

в народних думках, розвиток дії, особливий ліричний тон, який необхідний для переведення розповіді з однієї тональності в іншу» [252, с. 63].

Л. Кужільна в статті «Образ автора у віршованому романі» переконує, що в романі у віршах «автор виражає характер цілої епохи» [252, с. 62]. У «Марусі Чурай» Ліни Костенко узагальнений образ реального митця постає перед нами з перших рядків, поетеса його вводить «із метою літературної полеміки, наділяючи його рисами ерудованого літописця й фольклориста, і меншою мірою – поета – рисами історика літератури. <...> Якщо Маруся Чурай – узагальнений тип передового митця XVII ст., то автор – узагальнений образ поета взагалі» [252, с. 62], який уможлиблює передачу історії душі з найбільшою достовірністю. Автор у романах у віршах постколоніальної доби є учасником усіх описуваних подій і сцен, часто оцінює їх і коментує як персонаж, свідок і, певною мірою, навіть учасник.

Досліджуючи слово автора в романі («Євгеній Онегін» О. Пушкіна), М. Бахтін зауважує, що не варто мову і стиль романіста розглядати як мову і стиль роману, як визначення художньої індивідуальності чи як стиль певного напрямку. «Будь-який роман більшою чи меншою мірою є діалогізована система образів «мов», стилів, конкретних і невідокремлених від мови свідомості. Мова в романі не тільки зображує, але й сама слугує предметом зображення. В умовах роману будь-яке пряме слово – епічне, ліричне, строго драматичне – більшою чи меншою мірою об'єктивізується...» [23, с. 89]. Учений розглядав відмінні риси роману від поетичних жанрів. Поетична образність хоч і «є в романі (переважно в прямому авторському), має другорядне для роману значення» [23, с. 85]. Автор у такому творі стоїть поза межами мови героя. «В „Онегіні” майже кожне слово не є прямим пушкінським словом у тому беззастережному розумінні, як наприклад, у його ліриці чи поемах» [23, с. 89].

Наближенням українського літературознавства до дослідження генологічних домінант, історіософських інтерпретацій, сюжетно-композиційних можливостей романів у віршах XX – XXI ст., крім статей, є

і захищені дисертаційні роботи. Наприклад, «Віршований роман в українській літературі XX століття: особливості поетики» (2013) Є. П'ятковської, яка розглянула художню своєрідність віршованих романів на рівні жанру й мікропоетичних особливостей творення образів, обравши твори Л. Первوماйського, О. Підсухи, В. Поліщука, М. Рильського, В. Сосюри, І. Багряного, Ліни Костенко, Л. Горлача як зразки його різних еволюційних зрізів в українській літературі [382, с. 4]. «Жанрово-стильова еволюція українського історичного роману у віршах XX століття» (2016) І. Закутної, яка «Тараса Трясила» В. Сосюри, «Скельку» І. Багряного, «Марусю Чурай» та «Берестечко» Л. Костенко, «Слов'янський острів» та «Чисте поле» Л. Горлача схарактеризувала як історичні романи у віршах, акцентувавши на жанрово-структурній, стильовій та сюжетно-композиційній своєрідності, на формах і функціях історіософського часопростору, традиційних і новаторських індивідуально-авторських і типологічних ознаках [176].

М. Васьків третій розділ докторської дисертації «Роман у віршах 1920–1930-х років, його генологічна сутність і структура» (2010) присвятив еволюції українського роману у віршах означеного періоду як дифузійному жанровому «різновиду від переважання ліричного начала і структурної невпорядкованості до посилення епічного струменю і сюжетно-композиційної стрункості, а в 1930-х роках – до змістово-формальної уніфікованості» [77, с. 22].

О. Легка в дисертації «Еротичний роман у віршах Наталі Лівицької-Холодної» (2009) за об'єкт дослідження обрала не конкретний твір із жанровим визначенням «роман у віршах», а поетичні тексти збірок «Вогонь і попіл», «Сім літер», «На грані», «Перекотиполе», «Остання дія» як сукупність цілісної картини світу інтимно-еротичної поезії, як особливого феномену на тлі загального літературного процесу, що «формує роман – роман з життя жінки. Умовна назва – еротичний роман у віршах» [265, с. 6]. Це переважно короткі ліричні поезії без просторових пояснень, але кожен вірш збірки є продовженням «роману», що уможливорює її тематичну концепційність. У підвалини еротичного роману Н. Лівицької-Холодної покладено глибоку

філософію кохання, що «перебуває на тій стадії розвитку, коли дослідження „анатомії тіла” безповоротно змінюється пізнанням „анатомії душі”» [265, с. 8].

В архівах обласного радіо (м. Дніпро) є запис передачі відомої поетеси Н. Нікуліної «Роман у віршах» (лютий 1996 р.). Авторка відразу застерегла слухачів, що йтиметься не про особливості жанру, до якого прагнуть багато поетів як до вершини творчості, не про велику епічну романічну форму, втілену поетичними засобами, і не про аналіз віршованих полотен. У передачі йшлося про «роман» *розвитку, перебігу почуттів*, про роман у тому значенні, яке він мав у ХІХ ст. Поетеса взяла добірку своїх віршів різних років, «вишептаних її неложними вустами, народжених її життям – терновим і калиновим, зваженими найвищою мірою – мірою її чистої душі» [104, с. 165] і за ними вибудувала ліричний, а не подієвий сюжет. Н. Нікуліна в радіопередачі «Роман у віршах» виокремила вступ «Зародження почуття» і цикли віршів з такими мотивами: *осені життя людського, незбутності, самодостатності внутрішнього світу, небуденності, невмирущості любові*.

Циклізація з наскрізним ліричним героєм з 70-х років ХХ ст. вела до «схрещення» ліро-епічного й епічного первнів, таких поєднань багато в поезії («Сива ластівка» (1979) Б. Олійника) [345] в поемах, де кожна частина є органічною складовою – («Уманські спогади», (1976) М. Бажана) [17]. Саме лірика, вірші-спогади, вірші-присвяти, поеми, написані в різні роки, «переросли» в роман у віршах В. Марсюка «Московський час» (2010). У такий спосіб поему-цикл та поезії про матір Б. Олійника можна розглядати як роман у віршах. Поема-цикл «Сиве сонце моє» укладена з дев'яти поезій, написана різними віршованими розмірами, є «сповіддю сина перед пам'яттю матері, і схиляння перед її чесним трудовим життям, і роздуми про призначення людини на землі» [185, с. 143]. Як зазначає Г. Ключек, активне освоєння «наскрізної теми» в Б. Олійника завершується своєрідним фіналом – поемою, яка ніби сконцентровує, втілює в одну цілісну жанрову форму всі попередні результати розробки теми. «Вдаючись до такого „фінального” твору, поет прагне за допомогою місткої форми до кінця вичерпати ті переживання, які весь час

хвилювали й тривожили його уяву» [214, с. 267]. Після поеми «Сиве сонце моє» поет значно рідше звертається до теми матері.

У сучасній художній літературі, за висловом Т. Маркової, існує установка на «відкритість і незавершеність», що одночасно зближує її з «романним контрапунктом», і з ліричною системою циклізації. Причини циклізації як однієї із активних жанрових модифікацій варто шукати в глибоких пластах свідомості, у ревізії самого поняття «цілісність» у перехідний період від класичної до нетрадиційної парадигми художності [295, с. 300].

Своєрідним фіналом ліричних циклів є й автобіографічний роман у віршах І. Забудського «Малюнки долі». Поезії роману писалися упродовж декількох років, а в 2008 році було їх укладено в збірку. За спостереженнями В. Пахаренка, це «не збірка, а роман у віршах автобіографічний» [360, с. 6]. Вірші книги, укладені в двадцять три цикли – це поезії-спогади, поезії-сповіді, поезії-роздуми про нелегку долю людини, яка з дитинства втратила здатність рухатися фізично, але зросла духовно, про постійну внутрішню боротьбу з життєвими труднощами.

Отже, до роману у віршах можна віднести й цикли поезій, системна цілісність яких забезпечується єдністю задуму, ідеї, погляду на світ, наскрізним ліричним героєм, який переходить із поезії в поезію, сюжетними лініями, які знаходять своє продовження, просторово-часовою організацією тексту. Свого часу С. Крижанівський писав, що циклізація віршів несе в собі «посилення епічного начала, прагнення до відтворення цілісної картини світу, хоча цілісність складається з окремих деталей» [247, с. 159]. Не всі романи у віршах характеризуються завершеною композиційною будовою, зокрема «Євгеній Онегін» не мав вступу, але «була маса відступів, у романі утворилася ціла книга ліричних віршів, і головне, що ці „відступи” ніде не „відступають” від самого роману» [11, с. 51].

Найбільш дослідженим романом у віршах є «Євгеній Онегін» О. Пушкіна: маємо оцінки як сучасників поета, так і наукові коментарі XX, XXI століть. Твір розглядався в різних аспектах: творча історія, ідейно-образна

структура, жанровий зміст, зв'язок із провідними тенденціями доби, рецепція роману в критиці Є. Бабаєвої, М. Бродського, Г. Гуковського, Ю. Лотмана, Н. Михайлової, Ю. Манна, Б. Мейлаха, В. Набокова, Л. Салімової, Ю. Тинянова, Б. Томашевського та інших. У сучасний час у Росії захищені дисертації, присвячені поетикальній своєрідності роману «Євгеній Онегін»: «Жанрові особливості «Євгенія Онегіна» О. С. Пушкіна» (1987) Г. Краснухіна, «Євгеній Онегін» як динамічна художня система» (1989) Ю. Нікішова, «Система перифраз у романі О. С. Пушкіна «Євгеній Онегін» (1995) В. Соловйової, «Іронія в романі О. С. Пушкіна «Євгеній Онегін» (1997) Т. Жапловой, «Зображальність роману О. С. Пушкіна «Євгеній Онегін» (2000) І. В. Камалової та ін.

В українському літературознавстві також є ґрунтовні монографії, у яких розглядається творчість О. Пушкіна і його роман у віршах. У 2011 році захищена дисертація В. Люльки «Стиль роману О. С. Пушкіна „Євгеній Онегін”: (структурно-функціональний аспект)». У цьому дослідженні визначено генезис, художню організацію, взаємозв'язок і динаміку провідних тем і мотивів роману «Євгеній Онегін», розкрито своєрідність сюжетно-композиційної структури, особливості побудови художніх образів та їх типологію, проаналізовано види і функції іронії та пародії, вплив попередніх традицій літератури (романтизму, сентименталізму, класицизму) на індивідуальний стиль письменника та освоєння досвіду байронізму в «південних» поемах О. Пушкіна, розкрито художнє новаторство письменника в розробці романного жанру [289, с. 18].

Опрацювання наукових джерел у галузі генології дозволяє зробити висновки: у літературознавстві немає чіткого трактування та систематизації жанрів, для їх визначення «необхідно враховувати „постійні елементи” („показники жанрів”) та „змінні елементи” („супутні ознаки”)». Продуктивною є думка щодо синтетичного характеру жанру, оскільки „епічне”, „драматичне” і „ліричне” вважаються універсальними основами, які існують у будь-якому жанрі в комплексі, але в різних комбінаціях і пропорціях» [259, с. 111].

Жанр має зовнішню знакову конкретність – реальну фіксацію, акумулює в собі динамічні риси історичного розвитку письменства, дає змогу завдяки вивченню диференціації з'ясувати закономірності національних літератур, специфіку мислення, психологію, менталітет. «У жанрі схрещуються і знаходять вираження найважливіші закономірності літературного процесу: співвідношення змісту і форми, конкретного задуму і вимог традиції, типологічної сутності жанру і його історично-конкретної модифікації» [488, с. 43].

Ієрархічна кодифікація сучасного роману у віршах є образним відтворенням життя і вирізняється глибиною проникнення в дійсність, масштабністю порушених проблем і зображених подій. Важко визначити домінантні компоненти формозмісту, які в різних жанрах мають різне значення. Кожна епоха вносить новаційні риси в зміст та форму жанру, але його специфіка при цьому не нівелюється, «...найкраще аргументовану теорію може вщент розбити твір, який вимогам тієї теорії не відповідатиме або заперечуватиме їх» [194, с. 152]. Українські поети культивують романи у віршах, створюючи найрізноманітніші зразки його жанрових різновидів – історичний («Маруся Богуславка», «Іван Сірко», «Мотрині ночі»), автобіографічний («Московський час», «Донецька прелюдія»), гротескний («Парад химер в Кіровограді»), сатиричний («Грім»), химерний («Мамай»), роман-сповідь («Сповідь Мазепи», «Берестечко»), роман-пісня («Мама-Марія»).

Роман у віршах ХХ – початку ХХІ ст. став явищем літературного процесу – це *трансформований, змішаний, синтетичний, комбінований* жанр, що має свою матрицю, певне «сміслове наповнення, узагальнені властивості» [277, с. 364], актуальність якого мотивується унікальною здатністю реагувати на зміни «в ментальному та реальному просторі людини» [62, с. 72]. Зберігаючи певну сукупність жанрових структур, вільно відноситься до конкретного змісту, одні елементи залишає без змін, інші «генералізує». Жанрові видозміни І. Денисюк сформулював так: «Відбувається дифузія

літературних родів та жанрів – лірика затоплює прозу. Драма братається з новелою, оповідання з нарисом чи новелою, а то й із повістю. Толерується крайня „верлібність”, фрагментарність прози. <...> Іде безнастанна трансформація жанрів – взаємопроникнення і їх взаємонакладання, процвітає розмаїтість форм і барв» [140, с. 265 – 266].

Матриця жанру, на переконання М. Ткачука, фіксує певну проблемно-тематичну ознаку твору, проте не вичерпується нею й налаштовує читача на конкретні жанрові очікування. Роман у віршах кінця XX – початку XXI ст. належить до змішаного, синтетичного, комбінованого ліро-епічного жанру, в якому поєднано багатоплановість, об’єктивну епічність наративу з ліричною суб’єктивністю автора та інші домінантні структурно-сміслові ознаки. Виокремлюємо такі:

- родова контамінація та перманентні модифікаційні зміни (у жанровому й естетико-філософському аспектах), зумовлені потребами епохи, ідейно-стильовими пошуками;
- синтетична родово-жанрова природа (поєднання епічних (події, сюжети, характери), ліричних (авторські переживання, ліричні відступи, ліричний герой) компонентів і драматичних (наскрізна напружена дія та діалоги) фрагментів);
- композиційно романи складається з двох і більше взаємопов’язаних сюжетних ліній, як правило, концептуально-історичної й історично-художньої (головного героя на тлі визначних подій і України);
- поєднання хронікальної й концентричної форм сюжету, що уможливорює відтворення великого часового проміжку (мінімум століття, з перевагою соціально-історичного хронотопу над психологічним);
- сюжет вирізняється розробленістю, розлогим відтворенням значної кількості подій, інколи повторюваних у нових варіаціях;
- наявність історіософської основи, історичні факти (або такі, що видаються за історичні) є матеріалом для творення сюжету, напруженої



психологічної драми як форми осмислення історичного розвитку нації, як аналогії між подіями минулого й сучасністю;

- наявність чіткої, розлогої історичної концепції автора і значна кількість історичних прототипів з інформацією про факти їхньої біографії та внутрішній світ;

- органічне співіснування національного й універсального аспектів, наявність функціонально значимих загальнолюдських домінант (архетипів, міфологем, образів та культових визначних місць ін.);

- діалектичне співвідношення конкретного й загального, що отримує національно-історичну і предметно-побутову розробку в літературі, спектр національного поневолення й нівелювання національної самосвідомості;

- образ автора розширює межі твору й допомагає реципієнту вникнути в події, постає як мемуарна особа, з реальним «обличчям» (у певні моменти є розповідачем), інколи його «голос» поєднується з головним персонажем;

- у сюжеті й розкритті характерів велику роль відведено ліричним відступам (найвідчутніші в пролозі, епілозі, «лініях» любовного трикутника);

- романи у віршах поділено на частини й розділи (часто з назвами), які розширюють контекст, несуть інформацію, інтерпретаційні моделі;

- широта інтерпретаційного діапазону, що визначається різнобічними запитами епохи (художніх творів, біблійних легенд та образів) яка їх сприймає;

- вплив фольклорної традиції: звернення до епічної поезії та фольклорної стилізації, образів, сюжетів, тропіки, ритміки з виразними ознаками народної пісні;

- відсутність розлогих портретних, інтер'єрних, пейзажних описів (наявні апелюють до уваги читача, часто мають метафоричний характер);

- підвищена емоційність, образність стилю, перевага думок і почуттів над дією;

- емоційно-експресивне увиразнення нарації – застосування стилістичних фігур (алюзій, ремінісценцій, антитези, ретардації), риторичних (три крапки, тире, знаків запитання й оклику, курсивного друку);

– характерна метрична організація творів: монометрична (єдина віршована форма, переважно 4-стоповий ямб, 5-стоповий ямб), варіювання ритмів і строф у вживанні одного віршового розміру, поліметрія (багато віршових розмірів) та макрополіметрія (зміна віршового розміру, часом і ритмізованої прози, мотивується зміною настрою, певною подією), більшість творів має катренову будову з перехресним римуванням.

У романах у віршах ХХ – початку ХХІ ст. епічні, драматичні й ліричні елементи поєднуються в певних співвідношеннях, складаючи цілісну структуру, у якій більшою чи меншою мірою переважає той чи інший елемент. Зрозуміти поетичний твір без осмислення його варіантного наміру (психологічного, етичного, ідеологічного, педагогічного) неможливо. Останнє залежить від особливостей художнього обдарування письменника, від того, який життєвий матеріал відтворює митець, які ставить перед собою «конкретні творчі завдання» [199, с. 9]. Ефективне розуміння поетичного тексту здійснюється тільки в розумінні (mind) читача – прогресивного, ідеологічно неупередженого до тих текстів, які за своєю спрямованістю є гуманними та емансипаційними, у них він може бути «самим собою», бо тільки так «зможе розкривати в цих текстах увесь закодований негатив та виявляти жах людської історії» [467, с. 65].

Визначення жанру, за науковим твердженням П. Хернаді, залежить від перспективи класифікатора, адже жанр – це узагальнення, яке походить від нашого сприйняття схожості серед різних текстів. Тексти є внутрішньо унікальними, пропущеними через категоріальну жанрову сітку. Кожен письменник / читач має усвідомлювати, що знаходиться в ситуації «за межами жанру», і лише від нього залежить жанрова визначеність прочитаного / створеного тексту [520].

Жанрові закономірності роману у віршах останнім часом не позбавлені уваги вітчизняних науковців, але немає жодної фундаментальної праці, яка б охопила та розвинула комплексне осмислення механізму жанротворення та поетикальної його специфіки. Ті студії, які є, вказують на нерівномірність уваги

до пріоритетних для дослідників етапів, текстів та персоналій. Досить згадати нечіткість фіксувань дефініції *роман у віршах* у літературознавчих джерелах, що звужує межі його жанрового простору.

## 1.2 Генезис та еволюція: жанровий діалог

Генологію роману у віршах кінця XX – початку XXI ст. необхідно досліджувати в контексті розвитку культури, виділяючи домінанти, що підпорядковують собі більш значущі компоненти, обґрунтовуючи функціонування жанрових категорій як «факту літературного процесу, що має історично окреслені етапи розвитку» [490, с. 9], існує в певній системності, у певному «силовому полі» інших жанрів.

«Схрещення» (С. Крижанівський) родів і жанрових форм характерні для роману у віршах, жанрову приналежність, компоненти якого необхідно виокремити, щоб позбутися «ускладнень рецепції художнього твору» [277, с. 366]. У визначенні жанру варто долучатися до більш широкого інтертекстуального поля, в якому існує твір, збагачує своє сприйняття, знаходить у ньому нові жанрові характеристики. Усталений поділ у літературознавстві на три літературні роди (епос, лірика і драма) із виокремленням жанрів і жанрових різновидів завжди викликав дискусії навколо питання термінологічного розмежування понять.

У визначенні жанру важливу роль відіграють домінантні ознаки, які неможливо простежити без зв'язків із творами-попередниками, які є його «генетичним кодом». Твір не може бути позбавлений зв'язків із уже наявними літературними текстами. Жанрову трансформацію і жанрову еволюцію роману у віршах кінця XX – початку XXI ст, на нашу думку, необхідно розглянути в декількох аспектах: *нормативному, генетично-еволюційному, конвенційному*.

У процесі еволюції жанр роману у віршах видозмінюється, оновлюється за рахунок міжджанрових, міжродових зв'язків, синтезу літератури з наукою і публіцистикою та тісній взаємодії різних видів мистецтва. На переконання

Г. Грабовича, жанр – література в мікрокосмі: «це і сукупність конкретних текстів, і динаміка співвідношень вартостей, норм, впливів, читацьких виповнених чи невиконаних очікувань. Жанри мають свою історію, виникають і замирають, переживають розквіт або занепад і часом <...> відроджуються. Жанр також стає носієм естетичного осягнення, що є суттю літератури як мистецтва, і таким чином стає позачасовим» [115, с. 27].

Роман у віршах успадкував багато жанрових ознак від поеми (героїчної → епічної → ліро-епічної → драматичної), виробивши в процесі еволюції властиві лише йому риси. У літературознавчих енциклопедично-довідкових виданнях ідеться про спорідненість роману у віршах з поемою, який вирізняється лише «розгорнутою композицією» [278, с. 348], і як «між повістю і романом у прозі, так і між романом у віршах і поемою важко провести чітку межу» [278, с. 363]. Проте одні й ті ж компоненти в різних жанрах мають різну міру значення – від другорядного до визначального. У кожному жанрі «складається своя ієрархічна кодифікація компонентів, виділяється домінанта, що підпорядковує собі компоненти більш значущі, а вони, у свою чергу, підпорядковують собі дрібніші» [231, с. 28].

Віршована будова роману у віршах і поеми визначає їх поетику, оскільки у вірші закладена певна емоціональність зображення подій і явищ, що створюється ритмом, інтонацією строфи, римуванням, чого немає в прозі. Поема і роман у віршах – складні жанрові структури, віршова побудова яких є «лише однією з головних їх ознак поряд з іншими не менш важливими» [199, с. 44].

Поема й роман у віршах мають багато спільного в еволюції й поетиці. Еволюція жанрів та міжжанрових утворень характерна й для творчої лабораторії авторів романів у віршах постколоніальної доби (Л. Горлача, А. Гудими, Г. Лютого, В. Марсюка, Л. Костенко, І. Павлюка), які мали посутній досвід у написанні поезії, ліро-епічних жанрів: поем, балад, драматичних поем, а роман у віршах став найбільшим проявом творчої майстерності.

Термінологічне визначення *поеми* як ліро-епічного жанру подібне до визначення роману у віршах, наприклад:

– «це великий, багаточастинний віршований твір епічного або ліричного характеру» [206, с. 221];

– «ліро-епічний віршований твір, у якому зображені значні події й яскраві характери, а розповідь про героїв супроводжується розкриттям авторських переживань і роздумів. <...> Важливу роль відіграє в ліро-епічній поемі ліричний герой» [272, с. 323];

– «ліричний, епічний, ліро-епічний твір, переважно віршований, у якому зображені значні події і яскраві характери» [276, с. 556];

– «великий віршований твір, у якому порушуються важливі проблеми минулого, сучасного чи майбутнього. У поемі зливаються воєдино епічні (події, сюжети, характери) і ліричні елементи (авторські переживання, ліричні відступи, ліричний герой). Поема часто має ще й елементи драми (наскрізна напружена дія та діалоги)» [95, с. 332];

– «віршована повість, рідше – поетичне оповідання, в основі яких лежить сюжет, поданий у єдності з ліричним розкриттям поеми» [439, с. 367];

– віршований жанр, одна із середніх форм епіки, що разом з романом в епоху Романтизму замінила епопею як «провідний літературний жанр». Принципові відмінності від епопеї створюють ряд особливостей, які одночасно поєднують поему з лірикою і романом:

– домінуюча роль суб'єкта (персонажа або оповідача) по відношенню до зовнішніх обставин, у яких розвивається дія, до самих подій;

– переваги тимчасового (історичного або метаісторичного, наприклад, космогонічного) протиставлення діючих сил і реальностей над їх просторовими різновидами;

– «двовимірність героя» (С. Н. Бройтман); головна подія пов'язана із змінами світогляду і світорозуміння персонажа;

– акцентування на єдності автора й героя, звідси й чергування «емоційно-ліричних» і «об'єктивно-аналітичних» установок патетичної

риторики з раціонально-стверджувальним словом як героя, так і оповідача;

– установка збалансованого ціннісного співвідношення протилежних світів, героя; епічна героїзація в авторській оцінці співвідноситься з романною незавершеністю і критицизмом» [429, с. 181].

Домінантною ознакою поеми Г. Бруннер вважає загальну експресивність, що увиразнює її серед таких спільно-родових жанрів, як віршована повість і роман у віршах. «Поема – це ліричний, епічний, ліро-епічний твір, переважно віршований, у якому зображені значні події і яскраві характери. Співвідносність епічного та ліричного в різних модифікаціях поеми не є, звичайно, постійною, особливо в історичному плані, але її родова структура залишається більш-менш усталеною: предмет авторської оповіді заломлюється через свідомість ліричного героя, насичується її персоніфікованістю» [519, с. 541].

За висновками І. Безпечного, якщо в поемі охоплено широку галерею образів-персонажів у складних взаєминах між ними й у неподільному зв'язку із суспільними подіями, «тоді твір переходить межі виду поеми й стає романом у віршах» [27, с. 308]. У такому випадку поеми – «Слово о полку Ігоревім», «Енеїда» І. Котляревського, «Гайдамаки» Т. Шевченка, «Мазепа» В. Сосюри, «Попіл імперій» Ю. Клена та інші – можна розглядати як роман у віршах.

Незважаючи на розмаїття жанрових теорій, на переконливі наукові уточнення дефініцій (поема, роман у віршах), їх спільні і відмінні ознаки, варто констатувати відсутність повного, універсального визначення, що вкладалося б у сконденсовану, містку «формулу». Проте приклади теоретичного трактування дефініцій, дослідження формозмісту роману у віршах дають підстави зробити висновок про вплив поеми, яка виникла з «давніх і середньовічних героїчних пісень, сказань, епопей, що уславлювали визначні історичні події» [276, с. 541], на його еволюцію – героїчної → епічної → ліро-епічної → драматичної.

На думку Н. Тамарченка, еволюцію нової поеми визначила внутрішня співвіднесеність зі своїми джерелами й припущеннями («пам'ять жанру»), «жанром рицарського й еллінського романів, іроікомічної поеми, епопеї, героїчного епосу, авантюрної новели тощо, як і роману у віршах» [429, с. 182].

П. Житецький, аналізуючи роман у широкому контексті літературних пам'яток – від «Іліади» Гомера до комедії Ж.-Б. Мольєра «Мізантроп», називає його «найзручнішою *поетичною* формою для змалювання особистих пристрастей, особистої боротьби людини з самою собою, людини, яка прокладає нові шляхи до вирішення великих і складних завдань життя, до вияснення ідеальних його основ» [166, с. 102].

П. Білоус до літературних епічних жанрів відносить героїчну поему [36], адже епос у наукових джерелах трактується так: «оповідна поезія, зароджена в глибокій минувшині як форма зображення героїчних вчинків певного персонажа, важливих подій з різноманітними засобами викладу» [276, с. 240].

На переконання М. Бахтіна, з епосу виникла епічна поема, й епос переріс у роман. «Епічний матеріал трансформується в романний.... Епічний світ абсолютного минулого самою своєю природою недоступний особистому досвіду і не допускає індивідуально-особистої точки зору й оцінки <...> Абсолютне минуле, як єдине джерело її, визначає і характер епічної дистанції» [22, с. 105].

Еволюцію ліро-епічної поеми Т. Скуратко простежує з епічної, яка відкриває «нові поетичні можливості: відвертість у розкритті переживань, драматизацію чуттєвого сприйняття світу, введення в художню тканину твору полемічності, фрагментарність побудови, монтажність композиції, об'єктивну сюжетно-фабульну логіку, асоціативність» [413, с. 7]. Про це неодноразово згадується в наукових коментарях про поетику роману у віршах, особливо про роман О. Пушкіна «Євгеній Онегін». Ю. Багров розглядав його в межах комбінованого жанру і довів, що і поема, і роман у віршах у XIX ст. сприймалися як порушення певних норм, канонів або усталених уявлень (емпіричних, а не імперативних) про вхідний жанр. Комбіновані жанри, на

його думку, необхідно розглядати в певному літературному контексті на рівні змін структурно-композиційних ознак (поєднання в одному тексті 2-х і більше різних вихідних жанрових схем) та функціонування в літературі (з головною ознакою – ненормативністю). Ненормативність обумовлюється не лише прагненням до новизни, а подоланням функціональної обмеженості жанрової системи, виконання певного завдання [12]. Отже, для визначення генологічної матриці роману у віршах необхідно враховувати і традицію, і вплив інших жанрових ознак.

За висновками науковців, у ХІХ ст. без відродження великої епічної форми («Руслан і Людмила», «Гайдамаки») неможливий би був перехід до нових жанрових утворень – роману у віршах і віршованої повісті, «романічна поемна фабула виступає в ролі фабули романної, а сама поема перелицьовується, стаючи підґрунтям для роману нового типу» [12, с. 14]. Наприклад, Л. Сидяков вважає, що виникнення й еволюція роману у віршах «Євгеній Онегін» тісно пов'язана з написаними та створюваними одночасно поемами О. Пушкіна («Цигани», «Граф Нулін») [407, с. 6].

В. Люлька теж зауважує, що на роман у віршах «Євгеній Онегін» вплинув досвід освоєння О. Пушкіним байронізму в його «південних» поемах, романтичного та сентиментального роману. «Відмовляючись від нормативності і канонічності класицизму, О. С. Пушкін разом із тим використовує в романі „Євгеній Онегін” його окремі прийоми (риторичність, полемічність, елементи драматизації оповіді, форми деяких жанрів – ода, мадригал), хоча і наповнює їх новим змістом» [289, с. 16].

Романтична форма в О. Пушкіна була вільною, і це давало можливість «виходу» в інші жанри, і «Євгеній Онегін» необхідно розглядати як самостійне естетичне ціле в динаміці розвитку «формули російського роману» [12, с. 5]. На думку Е. Бабаєва, автор у «вільному романі» пародіював «невільну» форму роману, побудованого за правилами традиційної науки віршування. «„Євгеній Онегін” – драматичний роман, що виник з дійсності, з історії, з правди життя, на протиположності літературним вимислам» [11, с. 51].



Твір не може бути позбавлений зв'язків з уже існуючими літературними творами, без яких неможливо встановити спільні ознаки із творами-попередниками, «генетичний код» жанру. Відновлення роману у віршах, «формально чи не найскладнішого для здійснення – літературного жанру» [147 с. 50] й еволюцію з 80-х років XX ст. пов'язують із «Марусею Чурай» Л. Костенко, яка зробила «якісно новий крок у розвитку цього рідкісного і цікавого жанру» [253, с. 53], «внесла новий струмінь у розвиток віршованого роману як у жанровому, так і в тематичному плані» [469, с. 62], дала потужний імпульс письменникам для естетичних жанрових пошуків. Роман Л. Костенко був незабутньою подією в житті української інтелігенції, «святком для українського читача. <...> восьмитисячний наклад розмели вмить. Сенсацією стала вона [«Маруся Чурай» – Б. В.] і для закордонних українців» [147 с. 50]. В. Брюховецький писав, що рецензій на роман було багато – «і різних, і цікавих, і переказових, і аналітичних, і просто емоційно-піднесених, і... (але про це „і” – потім)» [68, с. 154]. Більшість критиків як найголовніше достоїнство роману відзначали те, що авторка не обмежилася показом лише особистого життя своєї героїні, а «успішно „вплела” його в бурхливі соціально-політичні перипетії суспільного поступу України XVII ст., а ще точніше – періоду визвольної війни під проводом Богдана Хмельницького» [68, с. 154]. Л. Костенко подала національну історію крізь призму сприйняття образу головної героїні. Особиста трагедія Марусі Чурай нерозривно пов'язана з національним простором, з її генетичним кодом, зафіксованим у Слові.

Естетичні чинники й передумови виникнення українського роману, роману у віршах, вітчизняні дослідники вбачають у фольклорній традиції, в епічній поезії. Усна народна творчість була й залишається важливим джерелом епічного, вона посилила наративні елементи, активізувала поряд з інформативним виражально-зображальне начало, поглибила тенденцію до композиційного виокремлення жанрів. «Жанрова система, разом з мовою та поетикою, – це ті ознаки, які об'єднують фольклор і літературу, тому що в процесі літературного розвитку вони тісно взаємодіяли» [31, с. 11].

Наскрізною особливістю українського роману автори «Історії української літератури ХХ століття» вважають перевагу в ньому ліричного, лірико-психологічного, емоційно-розповідного, іноді умовного, фольклорного, – тобто виражене суб'єктивне начало, яке проступає і в найбільш об'єктивних письменників. Пояснення цьому, очевидно, «у глибинних народнопоетичних, пісенних джерелах, традиціях художньої і всієї української ментальності» [197, с. 22–23].

Звичайно, літературні жанри трансформуються відповідно до нових естетичних запитів епохи, проте в основі сюжету більшості романів у віршах постколоніальної доби – героїчний епос, легенда, з «яскраво вираженою епічною колізією як основою сказання» [31, с. 18]. Фольклор завжди був необхідним конструктивним складником художніх творів, особливо історичних, бо є своєрідним супутником історії. Звертаючись до давноминулих часів, до подій, віддалених віками, письменник, як правило, «настроюється на високий епічний стиль, а для цього багато дають і народні пісні, і легенди, і крилаті вислови» [160, с. 210].

У романах у віршах «Мамай» Л. Горлача, «Устим Кармалюк», «Северин Наливайко», «Клекотіли орли» А. Гудими, «Вінок Роксолани» М. Балашової, «Маруся Чурай» Л. Костенко, «Маруся Богуславка», «Іван Сірко» М. Тютюнника сюжети й героїв синтезовано з фольклорною оцінкою. Уснопоетичні епічні та пісенні твори (історичні пісні «Плач невільників на турецькій каторзі», «Полон волинянки татарами», «Теща в полоні у зятя», «Очерет шумить, верболіз гуде», «Та ой як крикнув же та козак Сірко», «За Сибіром сонце сходить», «Ой не лети, орлице», дума «Маруся Богуславка», балада «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці...», легенди й перекази «Сила Сіркової руки», «Заповідь Сірка», «Його жахались вороги», «Як Сірко переміг татар») визначають концепцію творів і є своєрідним естетичним орієнтиром у творенні сюжетів, характерів.

У становленні українського роману як жанру З. Голубева великого значення надає функції усної народної творчості, але не в прямій формі

(запозичення сюжетів, тем, образотворчих засобів), а через малі жанри української прози. «Українські повістеві жанри до романтичної доби виростили на базі оповідного українського фольклору – оповідань, анекдотів, легенд, казок, запозичивши від нього і „сказкову” манеру розповіді (від першої особи – з орієнтацією на народну усну мову), і інтерес до соціальної теми, і вибір героя» [106, с. 45].

Розвиток роману у віршах як складної синтетичної єдності «прозово-поетичного зображення світу» С. Філіпчук пов'язує з високим рівнем розвитку літератури, «передусім її епічних жанрів» [469, с. 59], посиляючись на висновки С. Крижанівського, який «глибоке коріння» роману у віршах бачив у «давній епічній поезії» [469, с. 61].

А. Каспрук вважає, що запозичення тем, сюжетів з фольклору, для якого не характерні твори чистої епіки, є причиною неуспіху української епічної поеми. Для народних дум, і для історичних пісень, попередників української поеми, з епічною величчю у змалюванні народних героїв та їхніх вчинків, був притаманний наскрізний ліризм, емоційна схвильованість, що не могло не вплинути на «вироблення писемного поетичного повіствування, на формування жанрових особливостей української поеми як поеми ліро-епічної» [199, с. 16].

Ще в 1938 році М. Бахтін зауважив, що роман належить до тих жанрів, що не мають сталих канонів. Виокремлюючи особливості прозового роману, учений згадав і про існування віршованих романів. Роман слугує відновленню інших жанрів, «заряжає їх становленням і незавершеністю» [22, с. 98]. На думку дослідника, епічне абсолютне минуле є єдиним джерелом і початком для майбутнього. З епосу з'явилася епічна поема й епос переріс у роман. Хоча не всі науковці із цією гіпотезою М. Бахтіна погоджуються. Л. Чернець вважає, що слово жанр до таких «антиподів, як епопея і роман, недостатньо обґрунтовані» [488, с. 82]. М. Гаспаров же доводить, що роман і епос для нього – етапи розвитку жанрів [488, с. 82].

У студії «Шляхи українського роману» М. Левченко переконує, що нова українська література свою появу засвідчує поетичними жанрами

й попередником прозового роману була поема, «яка не тільки прокладає шлях романічному жанрові, а й на певний час бере на себе його функції» [264, с. 31]. Поема ґрунтується на об'єктивно реальному життєвому матеріалі, що зміцнює своє епічне начало, дає простір ліричному струменю, зв'язується з думками, мріями, переживаннями героїв. «Жанрові можливості поеми розширюються до сучасного їй роману. Виникає потреба в новому жанровому визначенні поеми, з'являються терміни „роман у віршах“, „віршований роман“» [264, с. 32]. Дослідник вважає, що «Енеїда» І. Котляревського – не поема, а «*поема-роман*», що зруйнувала канони героїчної поеми, відіграла важливу роль у розвитку українського роману.

«Родослівну» українського роману, його еволюцію З. Голубєва вбачає у спорідненості між поемою і романом у віршах, різниця відносна лише в тому, що писані вони віршами. «Роман у віршах, або віршований роман, ми вважаємо не перехідною формою від поеми до прозового роману, а ще одним свідченням надзвичайно широких природних можливостей жанру роману» [106, с. 44].

Романні форми в українській літературі міжвоєнного двадцятиріччя ХХ ст. М. Васьків умовно ділить на дві групи, до другої відносить дифузні ліро-епічні твори, написані віршем або віршем і прозою, які отримали авторське жанрове визначення «роман у віршах», «ритмований роман», «роман нової конструкції». Романи у віршах дослідник визначає як жанровий різновид роману, для якого характерні «дифузні взаємини епосу й лірики, роману й ліро-епічної поеми, і в кожному конкретному випадку пропорції між ними суттєво відрізняються. <...> За своєю суттю роман у віршах є не епічним жанровим різновидом, а різновидом, який синтезує епічні й ліричні риси, особливості роману й ліро-епічної поеми» [77, с. 14].

Квінтесенцією визначень роману у віршах є ідея, що «жанротворчі риси віршований роман успадкував від поеми, драматичної поеми та роману, але пізніше самостійно згенерував нові, властиві лише йому жанрові закономірності» [382, с. 6]. У 70-х роках ХХ ст. С. Крижанівський писав, що чимало жанрових новоутворень зафіксовано в жанрі поеми, у якій ліризм

схрещується з публіцистичністю. «Крім ліричної, ліро-епічної, драматичної, сатиричної, тут уже розрізняється поема-нарис, поема-оповідання, *поема-роман чи віршований роман*. Поетична практика знає також поему-феєрію, поему-видіння, як і поему-ораторію, поему-памфлет» [247, с. 174].

У визначенні жанру роману у віршах часто згадується поема як синонімічне поняття, як вказівка на відсутність чіткої межі. Тому цілком правомірно стверджувати: жанр роману у віршах еволюціонував від усної народної творчості, переважно епічних жанрів, героїчного епосу до епічної, романтичної, ліро-епічної, драматичної поем. Переконливий приклад – поеми Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, у яких багато сюжетів, образів узято з фольклору, художньо-стилістичних і мистецьких «традицій попередньої епічної, ліро-епічної поезії» [199, с. 96].

Ознакою зрілості національної літератури, її духопідйомності, співмірності з потребами історичного утвердження суспільства, як визначив І. Дзюба, була її здатність створити високий поетичний епос. В Україні не було ані суспільного «замовлення» на літературний національний епос, ані відповідного потенціалу літературного життя. «І вже пізніше чимось співмірним із національним епосом, – але модифікованим лірико-романтичними інтенціями – стали «Гайдамаки» Тараса Шевченка» [149, с. 143].

За твердженням М. Васьківа, В. Поліщук («Григорій Сковорода»), В. Сосюра («Тарас Трясило»), І. Багрянний («Скелька») активно запозичують і продовжують розвивати шевченківські традиції поеми («Гайдамаки», «Тарасова ніч» та ін.), «що може бути додатковим аргументом для інтерпретації „романів у віршах” 20–30-х років як ліро-епічних (чи епічно-ліричних) творів. Увагу авторів віршованих романів привертають не лише сюжетні перипетії, мотиви чи образи творів Т. Шевченка, але також їх патріотичний пафос, високий рівень національної самосвідомості й романтичне бачення минулого, сучасності й майбутнього України» [77, с. 24]. Для підтвердження своєї гіпотези автор наводить приклади з поем Т. Шевченка не на жанровому рівні, а

на рівні сюжетів, сцен, зображально-виражальних засобів у романах у віршах I половини XX ст.

Такі компаративні зіставлення можна продемонструвати на прикладі поем Т. Шевченка й романів у віршах кінця XX – початку XXI ст., наприклад: «Ян Гус» – «Слов'янський острів» Л. Горлача; «Гайдамаки» – «Клекотіли орли» А. Гудими; «Сон» – «Грім» Р. Пастуха, «Парад химер в Кіровограді» В. Гончаренка.

Т. Кремінь, визначаючи жанрово-стильові ознаки історичного роману у віршах в українській літературі першої третини XX ст., зазначив, що від часу своєї появи на сторінках радянських часописів роман у віршах завоював непідробний авторитет. З одного боку, у ньому помітили зачин до якісно нового періоду формування радянської ліро-епічної творчості, з іншого – ворожо поставилися до надмірного захоплення українською історією із її трагедіями та поразками, що, по суті, призвело до того, що ці, як і багато інших текстів на історичну тематику, були штучно вилучені з літературного процесу минулого століття. Але ця «група ліро-епічних творів, увібравши традиції народнопоетичної творчості, володіючи ускладненою композицією, глибокими епічними характеристиками, суміщеннями образу ліричного героя та автора, набули широкого розголосу значно пізніше, але не оминули новаторських здобутків представників трагічного покоління першої третини XX століття» [246, с. 54].

У романах у віршах постколоніальної доби (незалежно від жанрового різновиду – історичний чи автобіографічний, гротескний чи сатиричний, роман-пісня чи роман-есе) відчутна прив'язаність до фольклорної матриці. Окрім емоційного настрою й етнографічного тла, уснопоетичні зразки допомагають відтворити в романах драматизм оповіді, реальність побуту, своєрідність народної свідомості, особливо за допомогою пісні.

Еволюцію ідейно-художніх і жанрових витоків сучасного віршованого роману Л. Кужільна також вбачає в усній народній творчості, а ще – драматичних поемах Лесі Українки («Кассандра», «Кам'яний господар»,

«У пущі», «Лісова пісня»), творчості М. Рильського, російській літературі [253, с. 51]. На думку Л. Костенко, драматичні поеми – один із найскладніших жанрів у літературі, в основі їх – конфлікт світоглядних та моральних принципів при відсутності панорамного тла зовнішніх подій, «перевага ліричних чинників над епічними та драматичними» [276, с. 216]. Найвищого розквіту драматична поема набула у творчості Лесі Українки. Звертання до комбінованих жанрів деякі дослідники вважають результатом поглиблення трагічного світовідчуття поета, котрий здійснює «зв'язок з іншими народами і віками, а часом навіть і народу з самим собою» [238, с. 9]. Леся Українка працювала на рівні світової літератури. «У її античних і християнських сюжетах неважко вчитати пекучі аналогії, весь гордіїв вузол національної історії і всю гостроту на всі часи актуальних проблем» [238, с. 11].

У структурі історичних романів у віршах застосовано прийом композиційних драматичних вершин у розвитку основної дії. Інколи головними є не ідейно-естетичні домінанти цих вершин, а мотивування, зображення обставин, які надихнули героїв до тих чи інших вчинків (як правило, це соціальна й релігійна експлуатація населення України, державна й особиста зрада). У них поети надають перевагу не зображенню події, а вираженню її мотиву, спонукають до роздумів про явища життя в цілому.

Неможливо визначити жанрову матрицю сучасного роману у віршах, не зацентрувавши на впливі поетичного феномену Л. Костенко, її роману у віршах «Маруся Чурай», який, попри редакційні «негативні» висновки, заслужив всеохоплюючу любов, став гідним прикладом «наслідування багатьма нашими авторами розтягнуто-млявих, „широкоформатних” творів» [68, с. 164].

Жанрова специфіка твору визначається в процесі дослідження його впливу на читача та «значення в культурному житті народу» [253, с. 49]. Вплив і значення роману у віршах «Маруся Чурай» Л. Костенко неоціненні, хоча дослідники й шанувальники по-різному визначали його жанр. Одним із перших назвав його ліро-епічною *поемою*, «*поемою* про кохання й безсмертя» [16] М. Бажан. Підставою визначити твір *поемою* було те, що авторка «Марусі

Чурай» продемонструвала переконливі здобутки поетичного стилю твору, в якому елементи стародавньої розповіді органічно сплелися з сучасною формою авторських висловлень [16]. У «Щоденниках» О. Ізарського занотовані враження 11. 07. 1980 року від прочитання роману у віршах: «Перше враження від «Марусі Чурай» Л. К.: дохідливість тексту. <...> Багато в *поемі* зворушливого, багато гірких спостережень над нашою історією, долею, культурою, письменством» [147, с. 50]. Через високу майстерність поєднання далекого минулого з проекцією на сучасність П. Охріменко розглядав «Марусю Чурай» як «*віршований ліро-епічний роман-епопею*» [349, с. 50]. Визначаючи довершеність авторської форми як одну з провідних ознак твору, І. Качуровський порушив питання жанру: «незалежно від того, чи це справді *історичний роман*, а чи *любовна поема*, ця річ, безумовно, залишиться в історії нашого письменства» [202, с. 705].

В. Саєнко, розглядаючи «Марусю Чурай» Ліни Костенко в контексті світової літературної традиції, жанрову модель віршованого роману простежує від «Байрона в світовій традиції і Пушкіна – у російській» [396, с. 196]. Н. Копистянська з цього приводу зазначає, що О. Пушкін, називаючи «Євгенія Онегіна» романом у віршах, створює новий термін, який «широко використовують літературознавці, до прикладу, говорячи про “Марусю Чурай” Ліни Костенко» [231, с. 18].

Безперечно, працюючи над романами у віршах «Маруся Чурай» і «Берестечко», Л. Костенко занурювалася у фольклорні традиції, художній досвід української та світової літератури. «„Дон Жуан” Дж. Байрона, „Пан Тадеуш” А. Міцкевича, „Євгеній Онегін” О. Пушкіна мали суттєвий вплив на формування стійкої традиції віршованого роману. „Маруся Чурай” та „Берестечко” Л. Костенко спираються на повноту культурної традиції романів у віршах попередніх епох» [157].

Зміни жанру в літературному процесі мотивуються особистістю письменника і, щоб дослідити художній твір, необхідно знати всі попередні «форми існування жанру, в яких він перед нами постає», тому що пов'язаний



«не лише з суспільними рухами та авторським баченням, а й з розвитком жанру» [63, с. 70–71]. Для переконливості Т. Бовсунівська наводить думки Ф. Брюнет'єра, Б. Кроче про те, що саме унікальність письменника надавала жанрам виняткової цінності. «У психологічних концепціях жанру відсутня пильна увага до формальної структури твору, навіть спостерігається деяке ігнорування форми і „технічних засобів” жанру. За основу аналізу в таких дослідженнях береться психологічне ставлення письменника та читача до життя, емоційні градації такого ставлення» [63, с. 70].

Про переваги ліро-епосу в доробку Л. Костенко йдеться й у її виступах: «Хотіла історію України подати в драматичних поемах, історичних романах, протягнути крізь віки нитку історичної пам'яті. Написала „Марусю Чурай”, „Берестечко”, „Думу про братів неазовських”. У мене в роботі був „Володимир Великий”, „Роксолана”, „Графиня Розумовська”, „Андрій Потебня” та інше. Теми тим важчі, чим ближче до сьогодення» [209, с. 86].

Творчий доробок письменників Ю. Лотман досліджував у «перевагах жанрової парадигми», бо саме в них прихована лабораторна домінанта. Науковець, писав, що жанри О. Пушкіна розвивалися в тісній взаємодії, поет міг переносити норми одного жанру в інший, створюючи нові. «Так, іноді лірика ставала лабораторією поеми, дружні листи – школою прози. У певні моменти лірика підготувала прозу, а проза ставала лабораторією лірики, драма виробляла погляд на історію. У певному сенсі, вся творчість Пушкіна – єдиний багатожанровий твір, сюжетом якого є його творча та людська доля» [281, с. 8].

Роман у віршах як жанр, за спостереженнями З. Голубєвої, не перехідна форма від поеми до прозового роману, а свідчення його «надзвичайно широких природних можливостей», відмінність чи спорідненість між ними слід шукати не в тому, як написаний твір, а в тому, про що він: «...як глибоко проникає у життя, як широко відтворює його, до яких філософських, соціальних та політичних висновків приходять. У такому розумінні жанрової природи поеми та роману у віршах одразу стає помітною істотна різниця, що існує між ними

й у виборі теми, і в характері конфлікту, і в героях, і в засобах відображення людської вдачі» [106, с. 44].

Отже, роман у віршах як жанр оновлюється, модернізується, збагачується ідейно-стильовими і формотворчими елементами, зберігаючи свій жанровий код, свою «історичну пам'ять», сталі ознаки (бере початок від давніх і середньовічних героїчних пісень, героїчного народного епосу, що уславлював визначні історичні події, епічної поеми). Проте в історичному процесі зазнає певних змін, вступає у діалектичні зв'язки з іншими родово-видовими структурами, утворюючи нові жанрові форми роману у віршах – історичний, автобіографічний, сатиричний, гротескний, роман-пісня, роман-медитація, роман-есе, роман-сповідь. Ступінь і характер жанрового наслідування необхідно простежувати не лише в еволюції жанру, а й у творчій еволюції автора.

### **1.3 Конвенційний аспект: жанрове номінування**

Одна з функцій жанру – бути посередником між письменником і читачем – означена явищем «жанрового очікування» [488, с. 77]. Жанр є не лише категорією художнього мислення письменника, адресованих ним авторських визначень творів, а й одним із «мостів», що з'єднує його з читачем, тобто одним із найважливіших показників художньої конвенції. Вибір письменником жанру та його трансформація так чи інакше передбачають певне уявлення про читача, визначають джерело, в якому буде проходити процес художнього сприйняття.

М. Бахтін співвідносив жанр з діалогічністю (зорієнтованість на встановлення діалогу між мовленнєвим суб'єктом, яким є автор, і адресатом-читачем), його формальними (структурними) та змістовими (художні принципи опанування існування людини) аспектами. Жанри, зазначає науковець, це і «форми побудови цілого» [20, с. 271], і ціннісне розуміння і зображення світу, тобто змістова форма. У творі стільки змістів, скільки й актів сприймання,

у якості свого джерела він пропонує автора, який є носієм свого життєвого досвіду, а адресата – суб'єктом розуміння.

Популярність ідеї діалогічності супроводжується застосуванням понять, уведених М. Бахтіним – *незавершеність, неготовність, авторитетність, монологізм, діалогізм, поліфонія*. У свідомості читачів перші дві асоціюються з тенденцією появи *нових модифікацій роману* і намаганням письменників зобразити героїв у їх еволюції. Два останні асоціюються з широтою і багатогранністю художніх світів, великою кількістю персонажів і вмінням відтворити багатство людських особистостей, тобто «багатоголоссям» зображеного життя. «Поліфонія, що була вищою формою діалогізму, є здатністю автора зображати чужі усвідомлення як самостійні, незалежні, вільні, а головне, незавершені, які не пізнали себе до кінця і доступні пізнанню і завершенню з боку автора» [511, с. 28].

Текст як культурний феномен володіє буттям, зв'язуючи полюси комунікативного акту, «автора і реципієнта, адресанта і адресата», які проектуються один на один, утворюючи нові смисли. Перший використовує мову для кодування смислу в матеріальній субстанції, він здійснює вибір мовних елементів і засобів їх упорядкування з метою втілення свого задуму. Реципієнт намагається не лише сприйняти, але й зрозуміти текст, повинен підкоритися волі автора, прийняти його правила гри, наскільки б умовними вони не були, і дотримуватися їх до кінця, крім того, багато текстів використовують нестійкі «коди, які постійно міняються, збагачуються і тому не встигають канонізуватися» [74, с. 59]

Побутування жанру, на думку М. Числова, перебуває в безпосередній залежності від індивідуальних творчих здобутків (індивідуальних жанрових форм). Це дає підстави для висновку про можливість «жанрової свободи», своєрідного «синтетичного» перехрещення «родів у жанрі» [490, с. 8], розмивання жанрових кордонів, які постійно еволюціонують і трансформуються. Жанрові утворення в літературі розглядаються як змінні

категорії, що народжують нові жанри, але не позбавлені від акцентування певних пріоритетних для дослідників етапів, текстів та персоналій.

Питання актуальності вивчення генези і «правомірності» назв, що виникли в літературознавстві, критиці та в художній практиці, порушувала Н. Копистянська, виділяючи ті, які відбивають взаємозбагачення жанрів, літературних родів різних видів мистецтва, взаємовплив літератури й публіцистики, літератури й різних галузей науки. Окремим питанням, яке потребує вивчення, на її думку, «є *авторські жанрові визначення*, особливо ті, які вказують на зв'язок з іншими жанрами, літературними родами, видами мистецтва» [231, с. 18].

Концептуально-теоретичне моделювання роману у віршах кінця ХХ – початку ХХІ ст., його відродження й оновлення на сучасному етапі, не можна розглядати, не врахувавши авторську «жанрову свободу», авторське жанрове визначення, адже за письменником закріплюються і домінанти індивідуального стилю, і «любов» до жанру. М. Балашова, Л. Горлач, А. Гудима, І. Козак, Л. Костенко, Л. Кірик-Радамська, Г. Лютий, В. Марсюк, К. Мотрич, О. Омельченко, Р. Пастух, І. Павлюк, М. Тютюнник, І. Шкурай своїм творам дали таке жанрове маркування – *роман у віршах, історичний роман у віршах, історичний роман, віршований історичний роман, роман-пісня, роман-медитація, сатиричний, гротескний романи у віршах, історико-філософсько-фантастичний роман-есе у віршах*. Не з усіма авторськими номінаціями можна погодитися, але ж і сучасники О. Пушкіна не відразу відчули «новаторську суть геніального твору» – роману у віршах «Євгеній Онегін», не могли збагнути, що «класичний тип поетичної епопеї безповоротно залишив літературну арену» [264, с. 32].

Помітно активізувався рівень літературознавчих досліджень стосовно авторських жанрових характеристик на межі ХХ – ХХІ ст., позначених розширенням традиційної жанрової системи. Наукові студії Т. Бовсунівської, М. Звягіної, О. Зирянова, Д. Лихачова, Е. Любезної, Т. Маркової, В. Нестерук, Ю. Подлубної, Л. Чернієнко хоч і порушують цю проблему, але рівень

опрацювання матеріалу не є вичерпним, а питання авторської жанрової номінації роману у віршах взагалі відсутні. Перевага авторським жанровим маркерам надається як вияву кризи жанрової свідомості деяких сучасних письменників (Т. Маркова), як нерозривного зв'язку родожанрової домінанти із стильовою цілісністю (Л. Морозова), «трансформуючи жанрові традиції і створюючи систему поліжанрових взаємозв'язків, в якій жанрове дорівнює родовому, а рід виявляє себе в особистісно-індивідуальній жанровій унікальності» [319, с. 156].

Визначення жанру твору – один із найважливіших регуляторів естетичної комунікації, але найчастіше він «народжується письменником інтуїтивно» [63, с. 52]. Не завжди авторське маркування жанрового різновиду відповідає визначенням дослідників (особливо романів у віршах). Жанр творів впливає з об'єктивних законів художньої творчості, перед початком роботи над текстом письменник програмує кінцевий результат. С. Крижанівський з цього приводу писав: «З якою винахідливістю самі поети означають жанрову належність своїх творів! Коли поет береться за твір, наперед не знаючи, що він має на меті написати – елегію, баладу, сатиру, епіграму, поему, байку, то важко сподіватися на успіх» [247, с. 158].

Один із засобів атрибутувати жанр твору – аналіз його авторської номінації, які М. Звягіна ділить на традиційні й нетрадиційні [181]. Вони виконують однакові функції і певною мірою поліфункціональні, задають мотивацію для читацьких очікувань. Авторські жанрові номінації можуть бути в різних позиціях тексту: назві, підзаголовку, у передмові, у самому тексті та поза його межами.

На винесення жанрового маркера у назву твору одним із перших акцентував увагу Д. Лихачов, досліджуючи жанри літератури Давньої Русі. Науковець зазначив, що основою для виділення жанру служили не літературні особливості, а предмет, тема, якій був присвячений твір, тому не було відповідності в заявлених назвах істинному жанру в заголовках, під однією

назвою могли знаходитися зовсім різні твори – «Слово о полку Ігоревім» і «Слово на антипасху» [279, с. 59].

Жанрова проблематика, на думку Ж.-М. Шеффера, оформляється як про творення тексту і його сприйняття (включаючи конструювання різних творів), якому відповідає: «творення авторських і читацьких жанрових понять» [501, с. 153]. Відмінності між авторськими і читацькими жанровими поняттями не збігаються з комунікативним і текстуальним рівнями літературного акту, перевага надається авторським.

Різниця між авторським (текстуальним) і класифікаційним (читацьким) режимами творення жанрових понять полягає в тому, що вона дає можливість дослідити історико-теоретичну динаміку факторів у текстуальних традиціях, і предметом дослідження будуть не жанри як класи текстів, а жанрові поняття як елемент утворення. «Створене авторське жанрове поняття є „внутрішній жанр” (intrinsic genre), що вирізняється від класифікаційного, „зовнішнього жанру” (extrinsic genre) і визнає за ним лише евристичну цінність» [501, с. 150].

Тому під час визначення жанру роману у віршах варто торкатися проблеми не лише його еволюції, жанрових ознак творів-попередників, але й задуму написання та визначення його самими авторами, тобто звертати увагу на «авторський режим». Для прикладу, про жанр «Євгенія Онєгіна» вперше було сказано Пушкіним у листі В'яземському від 4 листопада 1823 р.: «Я тепер пишу не роман, а роман у віршах – диявольська різниця. Як Дон-Жуан – про друк і думати нічого...» [421, с. 426].

Існує декілька варіантів авторських і класифікаційних жанрових номінацій одного і того ж твору. Серед літературознавців ще й досі немає згоди щодо визначення жанру одного з найвидатніших творів Т. Шевченка – «Гайдамаки»: романтична поема історико-революційного змісту, ліро-епічна романтична поема, епопея, музична ораторія, «історико-революційний роман у віршах» [27, с. 302]. Щодо останнього можна внести корективи: це історичний роман у віршах, бо сюжет розгортається двома сюжетними лініями, але автор назвав «Гайдамаки» поемою. На думку І. Безпечного, є твори, яким можна надати

кілька жанрових визначень, «а тому немає потреби точно дотримуватися одного якогось визначення. І саме до таких творів належать „Гайдамаки”» [27, с. 302]. О. Слоньовська теж стверджує, що розвиток української літератури на той час уможлиблював появу історичного роману у віршах, яким і є «Гайдамаки» Т. Шевченка. Окрім двох сюжетних ліній: визвольної боротьби, тобто *концептуально-історичної*, і життя Яреми Галайди – *історично-художньої*, подвійність сюжету простежується в ліричних відступах; ілюстрація перетворення прози життя в художню дійсність; поєднання епічного, драматичного й ліричного начал; «наявність чіткої, розлогої історичної концепції автора й значна кількість історичних прототипів» [418, с. 30]. І. Дзюба теж писав, що «Гайдамаки» Т. Шевченка не є «канонічною ліро-епічною поемою – через велике композиційне та фабульне значення того елемента, який можна було б означити як поетичне літописання історичних подій, а також через насиченість сценами масового дійства та голосами різних його учасників» [149, с. 4].

Досліджуючи поетику віршованого роману ХХ ст. (переважно 1-ої його половини), Є. П'ятковська простежила еволюцію жанрової форми «явленої у найкращих авторських варіантах» [382, с. 4], із методів обрала філологічний коментар, «завдяки якому розмежовано авторські особливості віршованих романів» [382, с. 4]. Аналізуючи твори, акцентувала й на авторських визначеннях жанру. Зокрема, про романи у віршах Валер'яна Поліщука «Ярина Курнатовська» (1922), «Червоний потік» (в авторській транскрипції – «поток») (1926) і «Григорій Сковорода» (1929) зазначає, що для поетів ХХ ст. історичний віршований роман став одним із тих жанрів, які давали можливість відверто говорити про національні і суспільні виразки, що торкалися сучасності, але їх викриття перебувало під заборонаю. «*Авторське жанрове визначення так само дає підстави стверджувати, що чимало із сентенцій, проголошених філософом пізнього бароко Григорієм Сковородою, знаходять позитивний відгук у серці самого В. Поліщука, котрий називає свій твір біографічно-ліричним романом*» [382, с. 7].

Не завжди визначення жанру автором відповідає концептуальному трактуванню жанрової природи твору дослідниками. У маркуванні авторів до друку романів у віршах подано так: «Ярина Курнатовська» В. Поліщука – римований роман [366], «Арсенал сил» Г. Коляди – роман нової конструкції [228], «Григорій Сковорода» В. Поліщука – біографічно-ліричний роман з перемінного болісного та веселого життя українського мандрівного філософа [367], «Тарас Трясило» В. Сосюри – роман [423], «Скелька» І. Багряного – роман у віршах [13], «Марина» М. Рильського – віршована повість [386]. Такі характеристики жанру скоріше розраховані на читацьке сприйняття, аніж пояснюють формальні ознаки самого твору, розмаїття в межах жанру 20–30-х років ХХ ст. відповідало прагненням авторів до естетичної ідентифікації.

Аргументи дослідників у визначенні жанру розходяться з авторським жанровим номінуванням, дехто взагалі не вважає їх романами. Для переконливості варто врахувати думки М. Бахтіна: у методології дослідження роману значно цікавішими й послідовнішими ті нормативні його трактування, які роблять автори, «визначаючи певний романний різновид і оголошуючи його єдино правильним, потрібним з актуальною формою роману» [22, с. 99].

Приклади наукової рецепції роману у віршах першої половини ХХ ст.: жанрове визначення «Ярини Курнатовської» – «римований роман» – С. Філіпчук коментує так: «Ритм життя країни відбувався в літературі, – це, мабуть, й хотілося підкреслити автору, назвавши роман римованим» [470, с. 109]. В. Поліщук у творі поєднує ритм змісту й форми: зміна подій у творі супроводжується зміною віршованого розміру (чотиристопний ямб, верлібр, ліричні відступи, уривчастість деяких рядків).

Науковці не погоджуються з визначенням жанру «Тараса Трясила», сформульованим В. Сосюрою, воно є занадто довільним, «це не роман у класичному його розумінні, а, сказати б, „претензія на роман”. І справа тут не лише в обсязі – менше ста сторінок у книжечці невеликого формату, а в тому, що у творі відсутнє дійсно романне – масштабне і глибинне – осягнення історії» [85, с. 105].



Історичний роман у віршах «Скелька» І. Багряного – це творчий виклик автора добі, «романтичне протистояння героїзму прадідів і підневільної покірності сучасників» [76, с. 39], характеризується хронікально-концептуальним викладом сюжету, детальним зображенням значних подій, довершеною формою. Про вибір жанрової форми автором та визначення дослідниками йдеться в багатьох студіях. Першопричиною написання твору О. Шугай вважав бажання автора дати «широке епічне соціальне полотно – читабельний твір віршовою формою, – і довести, що „век епіческих поэм” не тільки не минув, а саме настав» [506, с. 370]. У схвальній рецензії на «Скельку» І. Ярмолинський називає її «романом у віршах», «романом» та «поемою» [517]. На романній природі «Скельки» наголошував і Д. Чуб [492]. Твір І. Багряного високо оцінив і Г. Костюк, навів захоплені відгуки письменників, називаючи його то романом, то поемою, переймався його друком [239]. Ю. Смолич у спогадах про І. Багряного назвав «Скельку» «поетичним романом», який «звернув на себе увагу тогочасних літературних керівників і виявив його автора» [420, с. 543] (ідеться про арешт письменника за цей твір).

Неодноразово згадував у різних контекстах «Скельку» І. Багряного І. Качуровський, визначаючи її як поему. «Написана 1928 року „Скелька” (яку автор за тодішньою модою назвав „романом”) побачила світ 1930-го або на початку 1931 р. і невдовзі стала об’єктом вельми популярного тоді в ті часи літературного жанру статті-доноса: критик О. Правдюк написав на поему ніби-рецензію „Куркульським шляхом”. Донос дав свої наслідки: автора „Скельки” заарештовано, засуджено і вивезено до далекосхідних таборів» [205, с. 448]. Пізніше, розмірковуючи над поезією збірки «Золотий бумеранг», дослідник зазначив, що без «Скельки» І. Багряного неможливе всебічне уявлення про поезію 20-х років, твір назвав «*поемою* своєї доби»: «тут і типове для двадцятих років піднесення поеми до рангу „роману” (хоча рецидиви цієї мови трапляються і досі...), і формальне недбальство: п’ятистоповий ямб перемішано з шестистоповим, і неточна рима, а водночас рвучка енергія вислову – тоді так писали» [203, с. 472].

Термінологічну «плутанину» стосовно визначення жанру на прикладі «Скельки» І. Багряного, що існує й нині, продемонстрував М. Васьків: у зведеній бібліографії до «смолоскипівського» видання творів письменника (2006 рік) 37-а позиція вказує на романну природу «Скельки»: «Багрянний І. Скелька: Роман [у віршах]. – Х.: Книгоспілка, 1930. – 154 с.», а натрапляємо на такі назви статей: «Філософсько-символічний зміст образів дзвона і серця в історичній поемі І. Багряного “Скелька”» (С. Муравель) і «Два тексти поеми “Скелька”: Про роботу письменника над своїми творами» (О. Соловей) [76, с. 34].

Обов'язковим атрибутом наукового пізнання слугують жанрові номінування творів, які по-різному визначаються дослідниками й авторами. «Марина» М. Рильського вперше опублікована в 1933 році з авторською передмовою й підзаголовком «Віршована повість із кріпацьких часів на Правобережній Україні», хоча в листі до І. Іванова того ж року письменник про цей твір пише: «Незабаром вийде моя «Марина» – книжечка величенька (розміром)... Отже, й коли не Пушкін з Онегіним, то принаймні Рильський з Мариною. Сам уже тепер не знаю, чи варта чого ця поема, чи ні» [334, с. 260]. Як бачимо, автор апелює зразу до трьох жанрів – віршована повість, роман у віршах, поема. У коментарях до твору М. Рильський неодноразово вказує і на жанр: «Моя “героїня” лише в кінці поеми перероджується, зважується не тільки на протест, а й на акцію. <...> у процесі роботи над поемою виникла в мене принадна думка: написати, як сил вистачить, іще дві речі, в яких одна малювала б жінку пізнішого, але дореволюційного часу, а друга – жінку наших днів. Така трилогія об'єднана одним центральним мотивом, – мотивом боротьби за визволення жінки на тлі загальної боротьби...» [387, с. 260].

Л. Новиченко віршований роман «Марина» (1933) М. Рильського в дослідженні «Поетичний епос: Два світи» назвав одним із найдосконаліших зразків українського поетичного епосу 20-х і 30-х років, у якому вдалося «докладно й рельєфно вималювати характери, побут, антураж, що в свою чергу схиляло до матеріалу вже відстояного – тобто історичного» [334, с. 261],

визначивши її поемою. «Центральною героїнею поеми є дівчина-кріпачка Марина, хоч зміст цілого твору далеко виходить за рамки її історії» [334, с. 269] – це твердження є підставою, щоб виокремити у творі декілька сюжетних ліній, відповідно й жанр визначити не як поему, а як роман у віршах. «Мариною» автор утвердився як «поет-епік, як майстер соціально-психологічної оповіді» [469, с. 60].

Розкриваючи теми ліро-епосу літератури 30–50-х років ХХ ст., С. Крижанівський до поем відносить «Червоногвардієць» В. Сосюри й «Марину» М. Рильського [247, с. 32]. Останній твір І. Безпечний теж називає ліро-епічною поемою [27, с. 308].

Жанрову природу «Марини» М. Рильського Є. П'ятковська визначила так: «Жанр окреслюється як перехідна – еволюціонуюча – форма, не застигла, а рухлива в єдності складників: <...> поема → віршована повість (авторське визначення) → віршований роман, але цілком оригінальний за структурною організацією, за охопленням історичних і неісторичних подій, за внутрішнім мотивом написати про українську долю, але закамуюфлювати, приховати підтекст за зовнішньою формою, що відповідає про українське повстання проти польського поневолення» [382, с. 10].

Оскільки жанрові класифікації засновуються на літературних канонах (часто вибіркових), то різниця між авторською і читацькою жанровою визначеністю тексту може бути досить велика, опозиція відчутна в кожному акті сприйняття, яке завжди передбачає тлумачення. У момент виникнення тексту авторські й читацькі жанрові поняття, на переконання Ж.-М. Шеффера, більш-менш збігаються – хоча б тому, що «автор сам є читачем і жанри не винаходяться *ex nihilo*, а лише створюються із *уже* наявних жанрових горизонтів шляхом їх реорганізації, злиття і розширення» [501, с. 152].

Чим більше ми віддаляємося – хронологічно чи культурно – від того контексту, в якому твір з'явився, тим значнішими можуть бути відмінності між авторськими й читацькими жанровими дефініціями. Авторське жанрове трактування пов'язане з контекстом першоджерела, тоді як читацьке подає

змінну величину, яка збагачується (чи об'єднується) кожним новим контекстом. Якщо за точку «відліку взяти контекст написання твору, то авторський режим залишається гомохронним, а читацький стає гетерохронним» [501, с. 152].

Показником особливої уваги до романів у віршах постколоніальної доби є те, що на їх жанрову природу вказують автори, акцентують на типології визначень. Авторська номінація жанру – усвідомлений вибір оригінальної жанрової стратегії письменника, «ключ до твору» [489, с. 165]. Оскільки авторські визначення переважно ексклюзивні, в основі одних лежить традиційна дефініція, в інших – тематичний характер, вказівка на об'єм, структуру або їх сукупність, складаються з двох чи більше традиційних назв жанрів (літературних чи фольклорних), як, наприклад, романи у віршах: «Паломник» І. Павлюка – *роман-медитація*, «Дивограй» О. Омельченко – *історико-філософсько-фантастичний роман-есе у віршах*, «Мама-Марія» Г. Лютого – *роман-пісня*, зміст передмови до останнього «Я писав цей роман все життя...» дає реципієнту унікальну можливість стати свідком авторської «жанрової свободи» і задуму поета: «Пуповини думок про цей роман, звичайно, зав'язувались не тільки в Гуляйполі, а по всій Україні, де був, де стріпувалося щастям чи болем серце. <...> Шкода відпускати від себе роман. Навряд чи коли перестану доопрацьовувати його» [291, с. 3].

І. Дзюба погоджується з авторським неканонічним жанровим визначенням – *роман-пісня* – віршованого твору Г. Лютого «Мама-Марія». Літературознавець зазначає, що фабула роману насичена ліричними відступами пісенного характеру (більше п'ятдесяти), і пісні у ньому є емоційною квінтесенцією оповіді, роман увесь «пісенно-плинний у своїй композиції і тональності» [150, с. 364].

М. Слабошпицький же хоч і зауважує, що роман-пісня «Мама-Марія» Г. Лютого – взірець того, що «широкі формати» не вмирають, а зазнають відродження, що майбутнє в письменстві не лише за міні-жанрами, проте

визначає його жанр як дивовижну *поему*, *поетичну епопею*, у якій «епіка перетікає в лірику, і лірика не визнає ніяких хронікальних рамок» [414, с. 366].

Віршований роман-пісня «Мама-Марія» не має аналогів у сучасній українській поезії, він «народився» як вияв зупинити хвилю народного забуття, писався упродовж восьми років, а виношувався автором усе життя:

Залізний тік – точніше, цей *роман*,  
 В нім хрест живий – схрестилися дороги.  
 Одною люди сунуть до оман,  
 Ідуть прозрілі іншою – до Бога.  
 Себе в дорозі стоптують на пил.  
 І де чий слід за обрієм? – Не знають  
 Ідуть і йдуть – лиш саяво залишають.  
 А цій Землі все важче од могил!  
 Зайшли вже друзі в сонце – за сльозу,  
 Усі – в мені, вже стали всі *піснями*...  
 Хоча на тік являються ночами,  
 Молотять серце й ранком десь везуть [290, с. 7].

Еволюції роману у віршах характерні синтез родових елементів, жанровий синкретизм, авторське жанрове маркування, розміщене часто в позиції заголовка, що виконує функцію першої сходинки, зовнішнього маркера, інколи й «псевдокоду» та підзаголовок, що поряд із функцією конкретизації, доповнення, може вступати в опозиційні відношення із заголовком [372, с. 196]. Сучасні науковці авторські жанрові номінації позначають ще й «жанровим ідентифікатором» (Ю. Подлубнова), «жанровим рефлексивом» (О. Зирянов), «композиційною рамою» (В. Крилов). О. Зирянов письменницькі авторефлексії розглядає як знаки жанрової «авторської свідомості» і ділить їх на чотири групи залежно від їх позиції в тексті: що входять у заголовковий комплекс (заголовок, підзаголовок, епіграф, авторська передмова); внутрішньотекстові; що містяться в авторських коментарях, інкорпорованих в основний текст; що містяться в контекстних коментарях

(хронологічно дистанційованих від основного тексту) [187, с. 81]. То ж розглянемо деякі стабільні та варіативні жанрові «знаки» романів у віршах кінця XX – початку XXI ст.

«Історичний віршований роман» – такі жанрові підзаголовки дав своїм романам «Маруся Богуславка» (2007), «Бунтарська галера» (2015), «Іван Сірко» (2016) М. Тютюнник, сучасний прозаїк, ліро-епік, поет, перекладач. Авторське жанрове визначення налаштовує реципієнта на епічність, зображення історичних реалій, ретроспективне «поєднання минулого й сучасного як прийому паралелізму, розкриття ознак духовності народу через зображення історичних та вигаданих постатей з використанням художнього вимислу і художнього домислу» [155, с. 66], фольклорних джерел.

«Маруся Богуславка» М. Тютюнника починається роздумами автора про те, що ж спонукало його взятися за перо: «Якось святкового, Хрещенського, вечора перечитував старовинні народні думи, серед яких була й „Маруся Богуславка”. І так зримо побачив її, чорнооку, чорноброву, небесної краси дівчину-бранку, що не зміг з нею розпрощатися й на останньому рядочку, на останнім слові цього дивовижного твору» [454, с. 14]. Автор ніби налаштовує читача на народнопоетичну основу твору.

Стосовно задуму творів М. Тютюнник писав, що над усіма своїми віршованими романами починав працювати або на Різдво Христове, або на Водохреще. «З „Богуславою” це вийшло випадково, два інші романи спеціально розпочинав на ці свята, зрозуміло, перед цим помолившись Богу і Пресвятій Богородиці. І впевнений, що це не було зайвим. Бо переді мною був чистий аркуш, я не боявся ніякого переспіву. І Маруся в мене вийшла саме такою, якою я її бачив. Чи бачу й досі...» [456].

Звернення М. Тютюнника до тем і образів минулого в ліро-епосі – це повернення до самого себе, до своїх коренів. Сюжетна структура будь-якого роману у віршах письменника – це не розгорнута метафора, а жива картина з української історії XVII ст., у яку автор, за спостереженням В. Свидридова, «переносить центр тяжіння свого духовного життя, не виходячи із реалій

сучасного світу, частково втрачених рис національної ідентичності» [407], це інтерпретація долі неординарних постатей рідної землі, узагальнений образ ментального ідеалу.

Історичний роман у віршах «Іван Сірко» М. Тютюнника розпочинається епілогом-віршем, у якому розкривається задум, відповідно, подається і жанрове трактування: «До мене знову, нібито з туману, / приходять тіні, світлі, як з роси. / І я ізнов сідаю за *романа*, / сідаю, бо вже чую й голоси» [455, с. 3].

На питання стосовно генології творів М. Тютюнник відповів, що віршованим текстом йому легше привернути увагу читача, «до душі сам процес написання віршованих романів, пошук рими, і не лише рими, а й образів-символів, фольклору. Я вже не кажу про сюжет, про нагадування про наше героїчне минуле, про волелюбний дух наших пращурів...» [456].

Структурна замкнутість і семантичне визначення жанру твору пов'язані з авторським началом, розкритість і відданість – з читацьким. Це не означає, що творче оформлення тексту локалізоване у сфері автора, а змістове життя після оформлення належить сфері читача. Текст як процес завжди зберігає свою цілісність і неперервність. Співтворчість читача на ранньому етапі деколи змішується з авторським як безпосередньо, так і ретроспективно (у випадку, коли текст з часом набуває авторитетності). «Якщо до двох етапів доповнити кінцеве оформлення тексту, то процес укладеться в діалектичну тріаду (динаміка – статика – динаміка) і три основні характеристики: проявляючий, завершений і самозростаючий текст» [493, с. 64].

Поширене жанрове визначення, на думку М. Звягіної, «часто є вираженням авторської позиції» [181, с. 111]. Романи у віршах В. Марсюка «Донецька прелюдія» та «Московський час» вирізняються новаторством жанрових форм, автобіографічністю сюжету й репрезентацією суспільного життя ХХ – початку ХХІ ст. В основу роману у віршах «Московський час» покладено події дворічного стаціонарного навчання автора (1975–1977 роки) на Вищих літературних курсах при Літературному інституті в Москві. Із того часу автор виношував задум написати поему про своїх товаришів по навчанню, про

їхні захоплення, творчість, про тодішні настрої письменства, та через цензуру не міг надрукувати твір, який починається жанровим визначенням: «Я свій *роман* присвячую з поклоном / двом кримським сивочолим козакам, / які серед таврійської орди / фортецю збудували, як Кодак» [297, с. 5].

Про задум написати роман у віршах автор зауважує в «Передмові»: «Мої дружні стосунки із літераторами різних національностей, віку й естетичних уподобань давали мені багатий матеріал для творчих роздумів. Але поема в класичному стилі мені все не давалася, а писалися тільки окремі фрагменти <...> А коли тепер я зібрав докупи свої тодішні вірші, чернетки і вніс значні доповнення та пов'язав із сьогоденням, то побачив, що вони складають своєрідний роман» [297, с. 4]. У тексті твору В. Марсюк так пише: «В Москві спромігсь я на *поему*, / а у Нью-Йорку на цю тему, / дивись, встругну уже *роман*. / Отож, вперед! За океан!» [297, с. 56].

У романі у віршах «Донецька прелюдія» поет відтворює долі реальних людей – знайомих і друзів своїх дитячих і юнацьких років, веде своєрідну гру з читачем щодо жанрового визначення твору, нібито сумнівається: чи це *замітка* («хоча пишу свою замітку / скоріш для мар'їнського вжитку» [296, с. 8–9]); чи *поема* («*Поема*, звісно, має свій / віками вироблений стиль: / найперше – тема героїчна, / частіше дуже драматична <...> / А я на що перо настроїв? / Яких представлю вам героїв? / Простих дітей-шахтарчуків? / Худеньких, босих хлопчаків? / А що?! Не бачу в тому свинства: / усі ми родом із дитинства, / як хтось казав. І в нас своє, / яке не є, начало є» [296, с. 16]); чи *роман* («Я розповів би не для слави / про сторожів, нічні облави, / про саморобний наш наган, / але тоді пиши *роман!* / А я таку широку тему / загнати хочу у *поему*» [296, с. 14 – 15]). Такі авторські роздуми спонукають до висновків про вплив постмодернізму з грою творчого процесу і читачем.

Теорія множинності жанрових логік, за Ж.-М. Шеффером, у встановленні зв'язку між автором і реципієнтом, у процесі читання [501]. Інтерпретація жанру письменником завжди неповторна, адже відображає особливий шлях пошуку й відбір засобів налагодження цього зв'язку в посередництві



художнього тексту. Вибір жанру «Донецької прелюдії» – роман чи поема – автор так пояснив. «Ще в юності, живучи на Донеччині, я написав гірку і сердиту автобіографічну поемку російською мовою. А пізніше переклав її українською і побачив, що її слід добряче розширити.

Ще пізніше я став робити з неї широке полотно народного життя, відмовившись при цьому від *героїзації* відомих особистостей, а скерувавши увагу на героїзм «„малої людини”, яка змушена протягом всього життя виживати в умовах смертельної боротьби духу й тіла з чужим оточенням» [300].

Ж.-М. Шеффер довів, що класифікаційна жанрова ідентичність (*текстуальний* або *авторський* режим) завжди залишається відкритою, твори не можуть наперед виносити свої майбутні зв'язки роду з текстами чи класами текстів, що не існують у момент їх творення, бо залежать як від внутрішніх особливостей самого тексту, так і майбутніх текстів, можливих історичних змін у критеріях класифікації. «На авторському рівні, тобто на рівні генезису тексту, релевантними в жанровому відношенні ознаками є лише ті, які співвідносяться з тими, що передують цьому тексту традицією» [501, с. 147].

Упізнаваність зображених подій і ситуацій для цілого покоління в романі у віршах «Донецька прелюдія» В. Марсюка засвідчує земляк письменника Іван Дзюба, відомий науковець, публіцист, «громадський мислитель і діяч», інтелектуал, здатний «охоплювати, узагальнювати й творчо використовувати енциклопедично широкі пласти людського досвіду як сучасного, так і історичного, завдяки винятковому логічному і риторичному обдаруванню» [353, с. 7]: «З великим задоволенням прочитав Вашу поему (а точніше – роман у віршах, хоч і «невеликий»). Стільки мені близького! Особливо дитячі забави: точнісінько такі самі були і в нас у рудничному селищі <...> І ностальгія, і біль за Атлантиду донецьких сіл і робітничих селищ, за русифікацію – все це таке мені знане...» [296, с. 3–4].

Дійсні події та факти про автора і його оточення переосмислюються, зазнають ретельної художньої обробки, адже В. Марсюк ставить перед собою

завдання не просто розповісти про пережите (як у прозових мемуарах), а втиснути зміст у поетичну форму: «Я підучився віршувати / і міг би вибрати строфу / для вас пухкеньку, як софу, / чи вас укутати в сонети, / та я обрав прості куплети, / прямі і гострі, як штахети. / Хай рафіновані естети / облають мій не пишний стиль, / але ж він мій – і в цьому сіль! / Була б настройка поетична. / І що мені шпана критична?! / За більшовицької доби / вона живих тягла в гроби / та вихваляла лиш халтуру. / Недаром ту літературу / тепер здають в макулатуру» [296, с. 39].

Жанрова специфіка роману у віршах «Донецька прелюдія» В. Марсюка відзначається винятковою, небуденною тематикою, масштабністю порушених проблем. І. Дзюба наголошує, що читач є свідком, як «розкидистий буденний матеріал» вкладається в «легкий і живий вірш» [296, с. 4]. Так само ліричний герой, який веде в тексті своєрідну гру з читачем, «оголює» творчі прийоми («Ну, а який у нас сюжет? / Якийсь донецький вінегрет! / Читай хоч ззаду наперед, / немов оте письмо семітське» [296, с. 137]), нерідко дає безпосередні характеристики власному стилеві («твір пишу я без натуги, / і шику вченого нема / в мого шахтарського письма» [296, с. 136]), простодушно говорить: «Писав і жив я так, як міг» [296, с. 138]. Однак твір набуває і художньої (емоційно-психологічні переживання оповідача), і значної історичної (фактографічної) ваги завдяки зображенням реаліям шахтарського регіону.

В останньому розділі «Погожих днів вам, орачі!» В. Марсюк знову повертається до жанрового визначення твору: «Пора кінчати нам *поему*, / а то ще лопне, наче м'яч – / і розчарується читач, / якщо він досі не відкинув / мою об'ємну писанину. / («Це не *поема* вже – *роман!* –/ та ще й премудрий, мов Коран, / аж в голові стоїть туман», – / якийсь підмітить графоман, <...> / Ну, як *роман*, то хай *роман*, / я в жанрі даному – профан, / а головна моя турбота – / міцна і якісна робота» [296, с. 135].

Оскільки в процесі художньої творчості жанрові феномени відповідають фактам свідомого вибору, наслідування і трансформації, то «всякі зв'язки родів

тексту можуть виникнути заднім числом незалежно від авторської інтенції і контексту, в якому виник текст» [501, с. 147].

Для романів у віршах кінця XX – початку XXI ст характерне авторське жанрове маркування в підзаголовку чи в тексті. «Родныя дзеці» (1985) Н. Гілевича, відомого білоруського поета, вибудовано в класичній жанровій формі роману у віршах: складається з чотирнадцяти частин і шести авторських відступів, які теж мають назви. У творі подано художнє осмислення буття білоруського народу та пережитих драматичних подій XX ст.: «Тут лёс, браткі, ляжыць на вагах, / А з ім – і слова, і страфа!..» [102, с. 196]. Автор із поетичних збірників перейшов на «стаўбавы епічны шлях» [102, с. 196] – до роману у віршах, щоб реципієнт став не лише свідком морально-історичної моделі, яка виходить далеко за межі сімейної хроніки (родини Степана Вячорки), а й залучився до філософських роздумів, пройнявся суспільними проблемами: «Ды гэта – тэма для дыскусій, / Ты тут, брат, сам не дайся ў зман. / Я ж быў бы рад, калі б прымусіў / Цябе – уткнуцца ў мой *роман*» [102, с. 4].

Н. Гілевич у творі неодноразово утверджує свій жанровий вибір і віршований розмір: «Ну, што ж: вялікі свет парнаскі! / А мне й на гэты раз, браткі, / Слугуе *ямб* – тутэйшы, наскі, / Рухомы, гібкі, трапяткі. / Яшчэ адной успышкай *ямба* – / Апошняй, можа – пасвячу, / Каб, нібы казачная лямпа, / Адкрыў мне скарб, які хачу: / Дзівосны скарб – душу людскую, / Дзе выпявае праўда-боль / У праўду-радасць, – пра якую / Мы прагнем ведаць як найбольш [102, с. 49].

Як уже зазначалося, авторські жанрові номінації можуть бути в різних позиціях тексту, наприклад, в анотації до видання «Берестечка» Л. Костенко зацентовано на передмові та авторських коментарях, інкорпорованих в основний текст: «Це книга про одну з найбільших трагедій української історії – битву під Берестечком. Написана ще в 1966–67 рр., вона згодом не раз дописувалась на всіх етапах наступних українських трагедій – і після поразки 60-х років, і в безвиході 70-х, і в оманливих пастках 80-х.

Протягом цього часу з конкретної поразки під конкретним Берестечком тема цього роману переростала у філософію поразки загалом, у розуміння, що „поразка – це наука, ніяка перемога так не вчить”, а відтак і в необхідність перемоги над поразкою. І, відкидаючи попередні варіанти як відгорілі ступені ракети на сьогодні, вже в незалежній Україні, в часи, коли вона стоїть вже перед загрозою остаточної поразки, – ця книга з необхідності бути написаною переросла для автора в необхідність бути надрукованою [236].

На переконання О. Ковалевського, Ліна Костенко в «Берестечку» виразила найсокровенніше, що вона носить у собі, тому роман «увібрав у себе не лише великий історико-суспільний матеріал, що склав його змістову основу, а й матеріал „автобіографічний”, сповідальний, який по-своєму відбиває творчий і душевний стан авторки» [218, с. 68].

За висновками Л. Дергаль, в умовах тоталітарного суспільства українська література не змогла б долучити до своєї скарбниці *історичний роман* «Берестечко» Л. Костенко, тоді «пильно стереглися і нещадно витравлювалися будь-які прояви національної самосвідомості, сама думка про те, що Україна „десь вона там є! / Своя. Свобідна. Ще не занапащена” [236, с. 17], видавалася крамольною, і питання про те, чому так довго писався твір, навіть не риторичне» [141, с. 49].

В. Панченко теж стверджує, що цей твір не міг з’явитися друком в умовах перших брежнєвських «заморозків», але, крім об’єктивних причин, варто пам’ятати про надзвичайну самовимогливість поетеси, «рідко коли автор перебував у силовому полі свого задуму так довго, як Ліна Костенко. <...> Роман варто читати як твір попередження. Історія гетьмана Богдана Хмельницького з її тріумфами і катастрофами мусила спонукати до осмислення уроків державотворення вождями і всією нацією» [357, с. 39–40]. Підтвердженнь цьому багато в автокоментарях роману: «І де той геній, до народу дбалий, / щоб розбудив наш умисел оспалий?! / І не нікчемним словом, що як нежить, / а як народу гідному належить!» [236, с. 119].

У підзаголовку до твору «Мотрині ночі» авторське визначення – історичний роман [321]. В інтерв'ю К. Мотрич наголосила, що «Мотрині ночі» – це її «лебедина пісня», це роман, який базується на історичних фактах і розповідає «про любов Івана Мазепи й Мотрі Кочубей, але в контексті того, як Україна втратила все – аж по сьогодні (знову ж таки, наша роз'єднаність, наше невміння любити одне одного...). Гадаю, йому притаманні й висока енергетика, хвилі емоцій, почуттів, історичної правди й болю...» [322].

Не можна погодитися з аргументами новокритиків, які трактували літературний твір як явище автономне й незалежне від традиції, біографії, ідеології та редукувати твір до причин його появи, оцінювати за тими чи іншими функціями – хибна практика. «Увага літературознавця повинна зосереджуватися тільки на конкретному поетичному тексті, себто на його тканині (teksture), поетикальних прийомах, синтаксичній та семантичній будові» [467, с. 37]. Не варто применшувати важливість історії, творчих інтенцій письменника в написанні твору, досягти адекватного трактування поетичного тексту можна лише шляхом «щільного читання» (І. Фізер), яке допомагає краще осмислити події, задум автора. Наприклад, «Парад химер в Кіровограді» В. Гончаренка – це твір про місто, з яким було тісно пов'язане життя і творчість письменника, п'ятдесят шість років із п'ятдесяти восьми він прожив у Кіровограді (Кропивницькому). Сигнальний примірник цього твору був виданий незадовго до раптової смерті автора, книги з друкарні він так і не встиг забрати. Знайомі, яким випала можливість близько знати В. Гончаренка, неординарну, талановиту особистість, свідчать, що він був відвертим і вразливим. «Валерка був великою дитиною» [242], – згадує поет С. Колесников. На запитання, що дратувало письменника в сучасній українській дійсності, Б. Куманський критично відповів: «не любив биків-скоробогатків, бидло всяке, яке почало плодитися на початку дев'яностих. У нього й поезія на цю тему є – роман у віршах „Парад химер в Кіровограді”» [242].

В. Гончаренко «Парад химер в Кіровограді» визначає як «гротесковий роман у віршах» [107]. Хоч цей твір за об'ємом скоріше нагадує поему, але автор у фіналі роману пише: «У химерному романі, / Спотикаючись не раз. / Я не гумор в слові гранив – / Більш плювавсь, ніж сміявсь» [107, с. 69].

Процес виявлення авторського задуму й з'ясування його художньої філософії, змісту, за твердженням М. Наєнка, залежить від концепції художнього пізнання й естетичного осмислення світу загалом. «Із суто авторськими судженнями можна сперечатись, але не рахуватись не можна, бо кожне з них, хоч і не завжди переконливо, але аргументується» [324, с. 262].

В історичному романі у віршах «Вінок Роксолани» М. Балашова розкрила образ головної героїні як культурний знак, метатип пам'яті культури в контексті національного інтерпретаційного канону. Уже в першому розділі першої частини «Хоч нас століття розділяють долями», який є ніби прологом твору, авторка зазначає, що про Роксолану багато знає, багато перечитала, але з книжок лише «канву взяла – вишивки» її [18, с. 37]. Образ Роксолани явився до неї у снах з рідних пісень: «Зустрілись, наче в Рогатині, / До самого рожевого світання / Про себе розповіла все вона мені» [18, с. 28]. Думками поринувши в минулі роки, М. Балашова виклала розповідь героїні на папері, поєднавши її з власними роздумами, уявними та правдивими картинами.

У маркуванні жанру художнього твору, його аналізі значна роль відводиться творчій історії, з акцентом на функціонуванні, «поведінковій» характеристиці і зв'язках з культурним контекстом, тобто «реконструкції творчого задуму письменника, описі структури завершеного тексту, аналізі читацького сприйняття» [493, с. 63]. Класичний твір в усвідомленні не як завершеної поетичної структури, а як процесу з віддаленим наслідком відбувається на двох рівнях. Перший – це реалізація творчого задуму автора, перехід тексту із нез'ясованого дифузного стану в ціліснооформлену й зв'язану структуру, з якої витікає поставлений автором смисловий зміст, накопичений в оформленому тексті, й сприймається як закінчений чи дефінітивний. Другий

починається тоді, коли накопичення авторських смислів піддається взаємовпливу в конструкціях читацького усвідомлення.

Про такі письменницькі інтенції ми дізнаємося із виступів Ліни Костенко на зустрічах з шанувальниками. Вона не обмежувалася у творчих задумах лише романами у віршах «Маруся Чурай» і «Берестечко»: «У мене був цілий комплекс історичних романів, – лежать папки... Я хотіла дати всю українську історію в строфі. Ямб – то ямб. А спробуйте верлібром написати історичний роман, – хто його буде читати?! Я хочу це подати так, щоб це всі читали і не знали, власне, чому це все так западає в пам'ять?! Через що є в мене „Древлянський триптих“, через що „Скіфська одісея“... Дев'ятнадцяте століття – хотілося це дати через Потебню одного, Потебню другого, – того, що в Польщі загинув. Я хотіла дати Розумовських. Я хотіла й двадцяте століття дати...» [103, с. 15].

Задуми письменників подати далеку й сучасну історію України, рідного народу в нових жанрових структурах у 60–70-х роках ХХ ст. не були реалізовані й у наступні десятиліття. Багато поетичного епосу було надруковано вже в пострадянський час. Зі спогадів В. Чемериса відомо, що понад двадцять п'ять років працював над романом у віршах Семен Данилейко, дніпропетровський поет-правдолюб, автор трьох поетичних збірок, якого хрущовська «відлига» врятувала від ґрат. В. Чемерис писав, що С. Данилейко свій історичний роман у віршах «Чумацький шлях» (хоча уривки з роману друкувалися в періодиці під назвою «Чумацький хутір») закінчував і знову розпочинав правити, шліфувати. Пухкі папки рукопису роману – «підсумок його тодішнього життя» [484, с. 515] лежали на столі поета незадовго до того, як той пішов у небуття на початку 80-х. Він був розчарований дійсністю та байдужістю громадян, говорив, що пише для людей, а його твори нікому не потрібні.

Тема історії, минулого нашої землі, яку хотіли подати у «строфі», була актуальною і для письменників-політв'язнів. М. Руденко у спогадах (про кінець 70-х) писав: «Аби витіснити з голови виснажливі думки про близький вихід із

тюрми, почав писати роман у віршах про скототські часи – десь близько п'яти століть до нашої ери. Мене вразило дослідження академіка Рибаківа про те, що скототська держава, по суті, вигодувала своїм хлібом античну цивілізацію» [391, с. 664].

Із спогадів В. Марсюка відомо, що Андрій Іванович Хименко прислав директору видавництва «Веселка» (кінець 1990 чи початок 1991 років) рукопис роману у віршах «Анти» з проханням видати. В. Марсюк на нього написав об'єктивний і цілком позитивний відгук та рецензію. Але «обережний, м'яко кажучи, директор „Веселки” Ярема Гоян не захотів видати твір колишнього політв'язня, незважаючи на те, що я настійливо його переконував» [299, с. 30]. «Анти» були надруковані вже після смерті автора у скороченому вигляді із жанровим визначенням «епічна поема-легенда» [479].

Отже, у художній літературі, особливо пострадянського періоду, жанрові структури втрачали канонічну чіткість і отримували індивідуально-авторську оцінку, тому ми розглянули авторські жанрові номінації деяких романів у віршах кінця ХХ – початку ХХІ ст., задуми письменників та їхню реалізацію в контексті творчої інтенції. Авторські жанрові визначення роману у віршах часто розташовані в позиції заголовка чи підзаголовка, що виконує функцію зовнішнього маркера й доповнює формальний пласт твору, є «підказкою до змісту» (В. Нестерук), посилює смисловий компонент, як особливість жанрової зміни, розширює авторське включення в текст нехудожніх елементів, документальних свідчень («Берестечко» Л. Костенко, «Сповідь Мазепи», «Устим Кармалюк» А. Гудими), фольклорних, особливо пісенних («Маруся Богуславка», «Іван Сірко» Г. Тютюнника, «Мама-Марія» Г. Лютого), художніх вставок («Мотрині ночі» К. Мотрич, «Московський час» В. Марсюка), які об'єктивують наратив твору, допомагають реципієнту сформулювати певне уявлення і про зміст тексту, і про біографічні дані автора («Донецька прелюдія» В. Марсюка). Більшість романів у віршах 20–30-х рр. ХХ ст. мають суто авторські «жанрові» визначення: «Ярина Курнатовська» В. Поліщука –



римований роман; «Арсенал сил» Г. Коляди – роман нової конструкції; «Григорій Сковорода» В. Поліщука – біографічно-ліричний роман з перемінного болісного та веселого життя українського мандрівного філософа; «Марина» М. Рильського – «віршована повість із кріпацьких часів на Правобережній Україні», і це відображає прагнення письменників до естетичної ідентифікації. Можна погодитися з науковими коментарями, що авторське жанрове визначення творів не завжди відповідає його канонам, але під час розгляду художнього тексту думку митців необхідно обов'язково враховувати.

### Висновки до розділу 1

Важливою умовою існування жанру є літературна пам'ять, яка зберігає його походження (зв'язок дійсності та художньої культури), сприяє активізації одних текстів і забуттю інших. Незважаючи на концепції вітчизняних та зарубіжних науковців і теоретико-функціональні моделі, єдина класифікація жанрів відсутня. Жанри – це історичні категорії (Д. Лихачов), що виступають «провідними героями» (М. Бахтін) у літературному процесі, це сукупність плинних властивостей тексту, перетворених автором, урізноманітнених у модифікаціях та трансформаціях (Т. Бовсунівська).

Романи у віршах кінця XX – початку XXI ст. осмислено побіжно в літературному процесі й культурі, хоча вони посідають чільне місце в художньому просторі постколоніальної доби. При виокремленні генетичних ознак роману у віршах, що належить до *трансформованих, змішаних, синтетичних* жанрів, послуговуємося розумінням жанру як *носія формозмісту* з акцентом на нормативному, генетично-еволюційному й конвенційному аспектах.

Дефініція «роман у віршах» у літературознавчих енциклопедичних виданнях трактується як ліро-епічний жанр, який поєднує в тексті особливі структурні ознаки різних жанрових традицій, багатоплановість, епічність нарації з суб'єктивністю, притаманною ліричним творам, образом автора,

поєднаним з головним персонажем, та інші домінантні ознаки, які неможливо простежити без зв'язку з «генетичним кодом». У сучасній науці немає одностайного вживання та рівня теоретичного осмислення цього жанру, категорійні параметри позначаються термінами – *роман у віршах, віршований роман, римований роман, роман, поема, романічна поема, лірична поема, епічна поема, вільний роман, драма, розширена за межі театру, строфічний роман*.

Еволюцію художнього ліро-епосу простежено у зв'язку із творами-попередниками, з фольклором, більшість поетичних форм якого адаптувалися в контекстах героїчного, гомерівського епосів, середньовічного лицарського роману, віршованих творів Візантії та Болгарії. Наприклад, «Слово о полку Ігоревім» належить до книжних відображень ранньофеодального епосу і стоїть на одному рівні з «Піснею про Нібелунгів», «Витязем у тигровій шкурі», особливо «Піснею про Роланда».

Акцентовано на подібності жанрової «схеми», естетичних позицій роману у віршах і поеми, в яких багато сюжетів, образів узято з фольклору, художньо-стилістичних і мистецьких традицій попередньої ліро-епіки. Прив'язаність до фольклорної матриці відчутна незалежно від жанрового різновиду роману у віршах (автобіографічний, гротескний, роман-пісня, роман-медитація, роман-есе). Ступінь і характер жанрового наслідування простежено не лише в еволюції жанру, а й у творчій еволюції авторів (написання лірики → ліро-епіки).

Концептуально-теоретичне моделювання роману у віршах кінця ХХ – початку ХХІ ст. розглянуто з урахуванням авторської жанрової «свободи» і творчої історії, зв'язків з культурним контекстом, впливом на читацьку рецепцію. При визначенні жанрової своєрідності роману у віршах враховано й індивідуально-авторську оцінку, яка не завжди відповідає канонічним правилам, але розрахована на читача, з яким письменник грає (не заграє), тому не варто применшувати важливість історії в написанні твору, у з'ясуванні «щільного читання» (І. Фізер). Для переконливості наведено творчі інтенції

написання романів у віршах І. Багряним, Н. Гілевичем, Л. Костенко, В. Марсюком, Г. Лютим, М. Рильським, М. Тютюнником та іншими.

Жанрові номінації романів у віршах можуть бути в різних позиціях, наприклад, у передмові та авторських коментарях, інкорпорованих в основний текст, як у романі «Берестечко» Л. Костенко. Часто визначення стоять у позиції заголовка та підзаголовка, що виконує функцію зовнішнього маркера й доповнює формальний пласт твору, посилює смисловий компонент як одну з прикмет жанрової зміни, розширює авторське включення в текст нехудожніх елементів, документальних свідчень, фольклорних, особливо пісенних, художніх вставок, які об'єктивують наратив твору, допомагають реципієнтові сформулювати уявлення і про зміст, і про автора.

## РОЗДІЛ 2

### ХУДОЖНЬО-ІСТОРИЧНА КОНЦЕПЦІЯ ТА ГЕРОЇЧНИЙ МОДУС РОМАНІВ У ВІРШАХ

Активізація інтересу до української історії, неординарних особистостей, їхньої ролі в долі України в пострадянську, постколоніальну добу – притаманна сучасній літературі, зокрема й історичним романам у віршах, що «голосно заявили про своє існування» (Г. Жуковська) у кінці ХХ – початку ХХІ ст. Більшість творів означеного періоду є *історичними* за жанровим визначенням і автора, і читача. В основі сюжету – масштабність, історичні події, художня «достовірність матеріалу» [196, с. 7–8], соціальні сили «стоять за історичним конфліктом і визначають його зміст» [127, с. 283], документ «одягнений» у відповідну художню форму [3, с. 16], «сюжетне самовиявлення» історії [409, с. 16], репрезентується «життя справжніх історичних осіб» [1, с. 12], відроджується історична пам'ять як невід'ємна риса самоідентифікації українського народу.

Розкодування й деконструювання текстів радянської історіографії, новий рівень трансформації історичної правди та побутових реалій, фатальних для нації подій, художнє моделювання життя і діянь національних героїв представлено в історичних романах у віршах з маскулінним началом – «Берестечко» Л. Костенко; «Перст Аскольда», «Ніч у Вишгороді», «Слов'янський острів», «Чисте поле», «Мамай» і «Мазепа» Л. Горлача; «Устим Кармалюк», «Северин Наливайко», «Клекотіли орли», «Сповідь Мазепи» А. Гудими; «Химерна доля» Л. Кірик-Радомської; «Мотрині ночі» К. Мотрич; «Бунтарська галера», «Іван Сірко» М. Тютюнника. Заглибленість у «історичний фактаж, ретельність у відображенні національно-історичної атмосфери часу, героїко-романтичний пафос, гармонійне поєднання романтичних і реалістичних засобів відтворення дійсності, гнучка збалансованість правди історичної і авторського домислу» [483, с. 174.], – це, ті визначальні виміри жанру історичного роману, що уможливлюють втілення

провідної ідеї твору через розкриття героїчного духу нації, збереженню пам'яті, яка ототожнюється зі свідомістю й самосвідомістю.

## **2.1 Трансформація національних «вічних ідей» в історичних романах у віршах**

Сучасні письменники, на переконання Я. Поліщука, принципово декларують повернення до уроків історії, заманюючи читача в інтригу з переосмисленням минулого. Цей ефект будується на ревізії підручникових істин про історію, на явній полеміці з її хрестоматійним тлумаченням, а також на відкритті в минулому досі незауважених людських драм і трагедій, що мають універсальний вимір і своєрідно кореспондують зі світом переживань нашого сучасника. Цей аспект «засвідчує націленість на суб'єктивну, а не загальну й всеобіймаючу істину. І саме в цьому плані письменники відкривають для себе новизну, зображуючи неповторність, непрогнозованість, непоясненість кожної конкретної людської історії та протиставляючи такі сюжети стереотипним уявленням читача» [369, с. 16].

Розкриваючи художньо-історичну концепцію маскулінного дискурсу романів у віршах кінця XX – початку XXI ст., акцентуємо як на подіях, що зіграли помітну роль в історії народу, так і на життєписах героїв, через відтворення долі яких і розкривається їх зміст. Особисте життя Ярослава Мудрого, Яна Гуса, Северина Наливайка, Богдана Хмельницького, Івана Сірка, Івана Мазепи, Максима Залізняка, Івана Гонти, Устима Кармалюка підвладне історичним подіям, що пройшли випробування часом. На думку Л. Александрової, головним у визначенні жанрової специфіки роману про історичне минуле є «співвідношення між історичною достовірністю фактів, художнім домислом і вимислом у зображенні історичних подій і осіб» [1, с. 20].

Більшість авторів романів у віршах постколоніальної доби для утвердження національної ідентичності вдаються до історичного тла, сакрального «витлумачення минулого, що стверджується в той чи інший спосіб

і добудовує сучасне, найчастіше профанне, соціальне диференційоване буття» [129, с. 235]. Історичні романи у віршах «Маруся Богуславка», «Бунтарська галера», «Іван Сірко» М. Тютюнника не лише визначили творчі орієнтири письменника на майбутнє, а й утворили загальну історичну сферу внутрішнього духовного космосу, «заповненого національними характерами, героїчними перемогами, рівними за своїми масштабами подвигам міфологічних героїв давньої Еллади» [402]. Твори автора характеризуються осмисленням буття України XVII ст., коли український народ потерпав від грабіжницьких набігів кочових орд, соціального, національного та релігійного гніту «сусідів». Герої його романів – бранка Маруся Богуславка, кошовий Запорозької Січі Іван Сірко, учасник визвольної війни під проводом Богдана Хмельницького Роман Каторжний – взірці волелюбного духу наших пращурів із широким соціально-історичним часопростором та простором переживань, емоцій за долю України.

Внутрішня організація роману «Бунтарська галера» М. Тютюнника підпорядковується авторській концепції, а історизм твору посилюється екскурсами в недалеке та більш віддалене минуле (особливо 1642–1652 рр.), вставними історіями, які викладаються автором чи персонажами і мають різноманітне інтонаційно-стильове забарвлення, що посилює поліфонізм осмислення життєвого шляху героїв та реалій України XVII ст.

Сюжет роману у віршах «Химерна доля» Л. Кірик-Радомської розгортається на тлі історичних подій в кінці XV – початку XVI століть в Україні, Литві, Польщі та Московщині. Історичну реальність художнього світу твору й головних героїв – князя Михайла Глинського, зброєносця Остапа Гонти – наближають дати. Кожен розділ роману починається автографом року подій, до прикладу: розділ I – «1489–1492»; розділ II – «Польща 1492 рік»; розділ VIII – «1508 рік», що надає йому літописного характеру й конкретики.

Романи у віршах постколоніальної доби розкривають «неповторність», «непоясненість» багатьох непересічних людських доль в історії України, утілених в етнообразах. На переконання В. Будного, саме літературний етнообраз використовується для репрезентації всієї нації – це образ, «що

конструює не лише індивідуальні риси, а й етнічну (національну) ідентичність зображуваних персонажів, краєвидів чи історичної минувшини, подаючи певні їхні ознаки як „типові” для відповідної країни, „характерні” для цілого народу» [72, с. 54].

Етнообразам романів у віршах – Мамай, Маруся Богуславка, Роксолана, Маруся Чурай, Іван Мазепа, Іван Сірко та інші – «судилася нескінченна мандрівка шляхами все нових письменницьких інтерпретацій і читацьких тлумачень» [462, с. 782]. Спектр жанрів, які розповсюджують етнокультурні образи, не лише фіксуючи, а й формуючи історію міжкультурного спілкування і взаємопізнання, надзвичайно широкий, ми ж зупинимось на їхньому функціонуванні в романах у віршах.

А. Нямцу, досліджуючи аксіологію традиційних структур у літературі, зазначає, що для вивчення аспектів функціонування традиційного сюжетно-образного матеріалу необхідно звертати увагу на діалектику національного і загального в літературних варіантах, не допускати механічного підкорення одного іншому. Саме національна специфічність конкретної версії загальновідомого матеріалу «глибше й різнобічніше виявляє його універсальний контекст, дозволяє побачити в конкретному загальне й навпаки» [342, с. 3].

У сучасному літературознавстві образи, які «виникли на конкретно-історичному підґрунті й сконцентрували в собі архетипні характеристики» [277, с. 196], отримали багаторазове втілення в словесності різних країн і стали «своєрідним знаком культури» [376, с. 121], підносяться до символу культурно-історичної епохи, народженої в ній, так і пізнішої, по-новому їх переосмисленої, називають «вічними». Представники чернівецької наукової школи (А. Волков, А. Нямцу) дефініцію «вічні образи» вважають науково некоректною: «Вони не точні, гіперболічні й антиісторичні. Не існує жодного традиційного сюжету та образу, поширеного в усьому світі. Найширший географічний ареал мають античні та біблійні образи. Та це не весь світ. Вираз

«світові сюжети та образи» – прямий наслідок літературознавчого європоцентризму» [89, с. 4].

Найбільш розповсюджені такі дефініції цих образів: «багатозначні символи» (М. Бахтін), «традиційні образи» (А. Волков, А. Нямцу), «вічні образи» (О. Веселовський, Н. Калустова, А. Метченко, Н. Осипова), «канони пам'яті» (Н. Зборовська), «вікові образи» (І. Нусінов), «несмертельні типи», «вічні ідеї», (Д. Донцов), «світові типи» (П. Берков, О. Овчаренко), «метатипи» (Н. Мендіс, Т. Печерська), «зверхтипи» (Л. Лотман), «наскрізні герої» (Е. Загурська), «образи-канони» (Л. Тарнашинська), «літературні етнообрази» (В. Будний, Д. Наливайко).

Ми послуговуватимемося дефініцією *літературний етнообраз*, який за походженням і суспільною функцією специфічно пов'язаний з національними міфами, стереотипами, упередженнями, вирізняється глибоким узагальненням про буття народу. «Під специфічним зв'язком маємо на увазі те, що література використовує національні стереотипи для побудови етнообразу, який, однак, сам переважно не є стереотипом, бо, на відміну від фактуальних тверджень, сприймається читачем як мистецька фікція (вигадка), що не претендує на істинність і тому дає повну свободу читачевій уяві» [72, с. 61].

Функціональну активність традиційного сюжету (образу, мотиву) у художньому творі А. Нямцу визначає системою інтегральних ознак. Виокремимо деякі ознаки, притаманні етнообразам романів у віршах кінця ХХ – початку ХХІ ст.:

- широта інтерпретаційного діапазону, що визначається різнобічними запитами епохи, яка їх сприймає;
- діалектичне співвідношення конкретного й загального, що отримує національно-історичну і предметно-побутову розробку в літературі;
- розмаїття форм і засобів трансформації, що характеризуються різними структурно-змістовими рівнями рецепції елементів протосюжетів (сюжетів-зразків, сюжетів-посередників, традиційних сюжетних схем, моделей);



- спіралеподібність еволюції як результат постійного оновлення формально-змістових характеристик протосюжетів;
- багатозначність семантики традиційної структури, що забезпечує її інтенсивне входження в духовний контекст іншої культурно-історичної епохи;
- органічне співіснування національного й універсального аспектів, наявність функціонально значимих загальнолюдських домінант (архетипів, міфологем та ін.);
- наявність багатообразних подій і семантичних домінант, «регулюючих» характер трансформації протосюжетів з метою забезпечення стабільності їх ідейно-естетичної рецепції;
- багатоаспектність сюжетотворення, їх структурно-змістова варіантність, здатність трансформуватися в символи, емблеми, поняття [342, с. 3–4 ].

У романах у віршах постколоніальної доби по-новому переосмислюються трагічні події в Україні (особливо XVI – XVIII ст.) з історичною переконаністю в зображенні, із документальними аргументами, часто з синтезованою фольклорною оцінкою, що спонукає реципієнта до творчих розмислів, закодованих у текстах, до розуміння багатьох аспектів художньої реабілітації героїв, які є *культурними кодами* нації, втіленням «вічних ідей» (Д. Донцов). «Уже сама *циклічність* як модель національної історії містить у собі трагедійність неповторюваності незасвоєних належним чином історичних уроків. Трагедія, постаючи у свідомості як „жанр історії”, спонукає до запитання щодо „розв’язки” історичного сюжету, а це залишається відкритою темою не тільки для романістів, скільки для самої історії українського народу як суб’єкта цієї історії» [431, с. 134].

Тому й «активізувався», на нашу думку, останнім часом ліро-епос, який тяжіє до нової інтерпретації історичних подій, замовчуваних або сфальсифікованих фактів, до козаччини як «своєрідної компенсації інтуїтивно відчутного розриву культурного коду» [115, с. 27], до діянь визначних осіб, які є головними героями ліро-епічного твору: князя Ярослава Мудрого («Ніч

у Вишгороді» Л. Горлача); гетьманів Богдана Хмельницького («Берестечко» Л. Костенко), Івана Мазепи («Батурин» І. Шкурая, «Сповідь Мазепи» А. Гудими, «Мазепа» Л. Горлача, «Мотрині ночі» К. Мотрич); життя легендарного кошового Запорозької Січі Івана Сірка («Чисте поле» Л. Горлача, «Іван Сірко» М. Тютюнника); ватажків національно-визвольних воєн Северина Наливайка, Максима Залізняка, Івана Гонти («Северин Наливайко», «Клекотіли орли» А. Гудими) та стихійного борця з феодально-кріпосним ладом Устима Кармалюка в однойменному романі. Романи у віршах кінця ХХ – початку ХХІ ст. є культурно-історичними документами не лише українського, а й інших слов'янських народів. Наприклад, героями «Слов'янського острова» Л. Горлача є Ян Гус – мислитель, борець-проповідник, натхненник національно-визвольного руху в Чехії; Ян Жижка – гетьман гуситів, умілий стратег-полководець; Новгород-Сіверський князь Сигізмунд Корибут (Корибутович) – литовець за походженням, русич за мовою. Хоча образ у поезії, на переконання В. Іванисенка, менш відповідає життєвому оригіналові, ніж у прозі, проте «незмірно ширший за вкладеним у нього змістом і значенням. Поетичний образ прагне до найглибшого узагальнення, до символіки» [188, с. 115].

Вивчаючи концепцію застосування Д. Донцовим («Криве дзеркало нашої літератури») понять «вічний образ» та «вічна ідея», Л. Колкутіна стверджує, що він надавав перевагу останньому, бо «вічна ідея» несе невмирущу ідею, «котра завжди існуватиме як у тексті, так і поза ним» [227, с. 165], ідеями мислить автор і втілює їх у створених образах, які перейняті історіософською та загальнолюдською глибиною і спонукають реципієнта до «перетворення», формування його світогляду. Дослідниця пропонує сукупність «вічних ідей», розроблених Д. Донцовим, розмежувати на п'ять груп, з перевагою *історичної – козацька (гетьманська)*, «козацькі звичаї, традиції, події, битви доречно розглядати крізь призму характеру історичного персонажа, в основі якої (виключно) історична ідея, що продукує письменник адресату» [227, с. 165].

Взірцями втілення «вічних ідей» Д. Донцов вважав життя й боротьбу кошового Івана Сірка й гетьманів Богдана Хмельницького, Івана Мазепи (ми виокремили ті образи, які є головними в аналізованих творах, але вони згадуються епізодично і в інших романах у віршах). До цих постатей він неодноразово звертався в літературознавчих студіях, геополітичних та ідеологічних працях. Козацька епоха, на його думку, була однією «з найбільш блискучих нашої історії», тому народ повинен обрати, за якими традиціями йти, «у якій добі нашої історії, в яких її провідних постатях маємо черпати свій заповіт» [152, с. 35]. Д. Донцов писав: «Ми згадуємо традиції Петра Дорошенка, Орлика, Богуна. А є й такі, що хочуть відновити «традиції» Киселя. Одні славлять традиції Мазепи, інші – Кочубея» [152, с. 31].

В історичних романах у віршах («Батурин», «Сповідь Мазепи», «Мазепа», «Мотрині ночі») подана багатовекторна художньо правдива реконструкція життя гетьмана Івана Мазепи, що спонукає повернути гетьману заслужене місце в історії України, до художньої реабілітації його як історичної особи. До творчих розмислів, закодованих у текстах, спонукають і романи про Івана Сірка («Чисте поле», «Іван Сірко»), про Богдана Хмельницького («Берестечко») та інші.

Етнообрази досліджуваних романів у віршах умовно можна поділити на *міфологічні, фольклорно-легендарні й історико-героїчні*, вони відповідають як національним міфам, фольклорним стереотипам, так і суспільно-історичному буттю України. У творах «Мамай» Л. Горлача, «Вінок Роксолани» М. Балашової, «Маруся Богуславка» М. Тютюнника, «Маруся Чурай» Л. Костенко героїв, як і сюжети, синтезовано з фольклорною оцінкою. Художній задум цих романів умотивований реальними фактами та артефактами. Народна ліро-епіка (історичні пісні «Плач невільників на турецькій каторзі», «Полон волинянки татарами», «Теща в полоні у зятя», дума «Маруся Богуславка», балада «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці...» та інші) визначають їх концепцію і є естетичним орієнтиром у творенні характерів, сюжетів.

Л. Тарнашинська, досліджуючи психологічну структурованість художнього образу, виокремлює усталені й широко вживані народнопоетичні чи давно засвоєні українською літературою класичні образи, «пласти яких поступово нарощуються за рахунок образів-новотворів сучасних майстрів слова» [432, с. 57]. Психологічні канони постійно оновлюються, модифікуються відповідно до викликів часу, впливають на формування української ментальності.

Художнє кодування діянь героїв романів у віршах здійснено завдяки введенню в контекст творів історичної давнини, документів (цитування достовірних джерел, судових актів, листів і т.д.), артефактів, а також завдяки широкій палітрі художніх засобів: паралелізмам, синестезійним образам, ретроспекції (видіння, спогади, сни, марення). Таких «документальних прикладів» можна навести по декілька в кожному романі, особливо, коли йдеться про твір, у якому прототип головного героя – відома історична особа. Важливою ознакою такої літератури, за твердженням О. Галича, «є авторське осмислення певних суспільно-політичних подій та явищ, або життєвого шляху реальної історичної особи, або важливої для життя народу проблеми, здійснене за законами художньої творчості із залученням справжніх документів свого часу» [94, с. 47].

Розглядаючи аспекти функціонування етнообразів у романах у віршах, необхідно акцентувати й на назвах творів, вони переважно антропоцентричні і є промовистою формулою, «яка концентрує зміст твору, його власне ім'я» [277, с. 86], утіленням цілісного образного мислення, попереднього розуміння твору. Н. Мірошникова виділяє заголовок як обов'язковий компонент твору, наголошуючи, що назва не просто представляє окремі рівні змісту і форми літературного твору, «вона взаємодіє з ними, обертає в процесі взаємодії переносне значення і перетворює його в складний метафоричний образ, а інколи – у багатозначний образ-символ... Воістину заголовок – це згорнутий текст твору» [308, с. 25].

У заголовки більшості романів у віршах винесено ім'я головного героя чи героїні, навколо яких розгортаються події: «Вінок Роксолани» М. Балашової; «Мазепа», «Мамай» Л. Горлача; «Устим Кармалюк», «Северин Наливайко», «Сповідь Мазепи» А. Гудими; «Маруся Чурай» Л. Костенко; «Маруся Богуславка», «Іван Сірко» М. Тютюнника. У цих назвах сфокусовано основну ідею твору, репрезентовану в певному коді, що є «не лише смисловим, але й психосоціолінгвістичним ядром цієї ідеї, яка розкривається всім твором» [243, с. 9]. Етимологія імені в заголовку виконує номінативну функцію і надає імпліцитну характеристику персонажеві, – Мазепа, Роксолана, Маруся, Северин, Устим, Іван – скорельованої на метатип національної пам'яті українського народу, відіграє визначальну роль у структурі сюжету, має символічне значення завдяки здатності функціонувати поза текстом. Заголовок-антропонім є епічним центром романів, інспірує історичну перспективу тексту, репрезентований на подієвість, розповідь про певні факти з життя героїв, що зумовлено специфікою жанру. Поетичне навантаження назви роману у віршах розкривається рельєфніше в поєднанні з художньою тканиною твору, коли «текст виступає у ролі дешифрувальної одиниці» [243, с. 10].

За висновками Н. Астрахан, моделювання художнього тексту пов'язане на завершальних етапах з усвідомленням назви як його узагальненого художнього коду й програми інтерпретаційної моделі твору, що несе в собі «значущість, наділену здатністю входження в різноманітні нові контексти» [9, с. 192]. Серед назв романів у віршах є і прості – «Берестечко» Л. Костенко, «Покута», «Сповідь» І. Козака, «Дивограй» О. Омельченко, «Паломник» І. Павлюка, «Батурин» І. Шкурая, і складні, в яких важливу роль відіграє зв'язок слів за смислом, розширюється контекст, реципієнт отримує певну інформацію і вибудовує «титул», який налаштовує його «на необхідне для автора сприйняття інтерпретації сюжету (образу, мотиву), а іноді й підказує читачеві характер переосмислення» [341, с. 79] – «Чисте поле», «Перст Аскольда» Л. Горлача, «Клекотіли орли» А. Гудими, «Мотрині ночі»

К. Мотрич, «Химерна доля» Л. Кірик-Радомської, «Донецька прелюдія» В. Марсюка, «Бунтарська галера» М. Тютюнника.

Упродовж усього посмертного часу особам, які були прототипами художніх образів і утверджувалися у свідомості українського народу незалежно від часу їх творення як *культурний тип героя, канон пам'яті, етнообраз, «вічна ідея»*, надавалося неоднозначного тлумачення. Ці етнообрази мають декілька етапів функціонування, піддавалися кардинальному переосмисленню і, залежно від часу, були *чинником ідеології* (Ярослав Мудрий, Богдан Хмельницький), *десакралізувалися* (Іван Мазепа, Северин Наливайко, Устим Кармалюк), а деякі *деміфологізувалися* (Маруся Богуславка, Роксолана, Маруся Чурай), особливо в постмодерній інтерпретації. Література «постмодерну знижує, „перекручує” і „перебріхує” постаті, сюжети та символи, які в попередню епоху вважались знаковими і ледь не сакральними» [175, с. 91], – пише Е. Загурська.

Відкритість традиційних структур, на переконання А. Нямцу, у культурно-історичних епохах по-різному проявляється, багато в чому вона обумовлена специфічними запитами «духовного континууму». Але жоден період не поводився так вільно з «культурними зразками», не вривався так активно в їхні онтологічні й характерологічні домінанти, як останні десятиліття, «постмодерністське трактування традиційного матеріалу має настільки специфічно-нігілістичний характер, що розглядати їх у загальнокультурному контексті можна лише з певним принциповим художньо-естетичним трактуванням» [342, с. 5]. Для прикладу можна навести такі праці: Ю. Винничук «Житіє гаремное» (1996), Є. Лешана «Посталий революціонер» (1998), П. Романюк «Галицький меморандум» (1999), М. Рябчук «Дилеми українського Фауста: громадянське суспільство і „розбудова держави”» (2000), О. Бузина «Тайная история Украины-Руси» (2006).

В історії кожної національної літератури етнообрази мають свої традиції побутування, зв'язок із матеріальною і духовною культурою, повторюваність на різних рівнях, при цьому важливим є збереження тексту-джерела, який визначає характер їхнього функціонування. Хоча літературні етнообрази

й модифікуються відповідно до викликів часу, але, як зазначає В. Будний, мають складнішу будову й «не піддаються однозначній інтерпретації» [72, с. 61]. Не заперечуємо, що текстом-джерелом етнообразів багатьох романів у віршах є народнопоетичні зразки, які допомагають створити багатогранний портрет героя і визначають концепцію досліджуваних творів, сутність історичного часу. Ще за життя про них склалися легенди, перекази та пісні, які трансформовано в художню літературу. Художнє життя героїв романів у віршах перегукується із народнопоетичною оцінкою, про кожного з них складено десятки зразків, наведемо лише по декілька: «Хмельницький і Барабаш», «Ой наварили ляхи пива» (про Богдана Хмельницького), «За Сибіром сонце сходить» (про Кармалюка), «Очерет шумить, верболіз гуде», «А в Очакові турки плакали», «Та ой як крикнув же та козак Сірко» (про Івана Сірка), «Ой горе ж тій чайці, ой горе небозі» (про Мазепу), «Ой наварили ляхи пива» (про Гонту), «Максим козак Залізняк» (про Залізняка) та багато інших.

Отже, прототипи історичних осіб, які репрезентують українську націю, – Северин Наливайко, Богдан Хмельницький, Іван Сірко, Іван Мазепа, Максим Залізняк, Устим Кармалюк, Роксолана, Маруся Богуславка, Маруся Чурай – є літературними етнообразами «правічної українськості, національної самобутності» [432, с. 68], про них написано сотні творів, але навіть у сучасних наукових дослідженнях не всі зібрані й проаналізовані. На сьогодні захищені такі дисертації: «Еволюція художнього образу гетьмана Івана Мазепи в українській і зарубіжній літературі XVII – XX ст.» О. В. Даниліної [137], «Гетьман Мазепа у фольклорі і літературі» М. М. Коновалової [230], «Епоха Богдана Хмельницького в російській романтичній картині світу: трансформація фольклорних, літописних, історіографічних традицій» Т. М. Марченко [301], «Устим Кармалюк як історична постать в українській літературі та фольклорі» Л. В. Романенко [388], «Літературне життя народної балади „Ой не ходи, Грицю... ”: проблема олітературнення сюжету і жанру» М. І. Дах [138], «Трансформації сюжетів та образів у художній літературі (на матеріалі творів про Роксолану)» О. Дерменджі [143], «Образ Івана Сірка: типологія характеру

в народній творчості і художній літературі» Н. І. Щербан [508], «Еволюція художнього бачення образу Северина Наливайка в українській літературі ХІХ – поч. ХХІ ст.» Л. М. Сакаль-Лісніченко [400].

За твердженням А. Нямцу, у протосюжетах часто «ідеалізуються» морально-психологічні й поведінкові характеристики таких персонажів, їх домінантні риси стають своєрідними матрицями характерів, яким притаманні «високий рівень концентрації універсального, типологічного, загально значимого» [342, с. 10]. Головні герої романів у віршах є уособленням самовідданих шляхетних рис, у душах яких горять високі почуття, прагнення національного визволення, але вони не ідеалізовані, автори зображують їх звичайними людьми, які теж можуть помилятися. Наприклад, у чотирьох романах про Мазепу засуджується конфлікт його з Семеном Палієм, страта Кочубея, недооцінка ролі простого козацтва; у романах «Чисте поле», «Іван Сірко» – наказ Сірка стратити українців, які не захотіли повертатися додому після звільнення з турецької неволі; у романі «Берестечко» довірливість Хмельницького полякам та туркам; у романі «Северин Наливайко» – бій месника з козаками-запорожцями. Прорахунки героїв подані з метою наближення до життя, до реальності, їм «властива внутрішня наснаженість та одухотвореність, що природно, йде ще від канону козацької „лицарської честі” і вивищення над марнотним, земним» [432, с. 69].

Великого значення в романі у віршах надається не лише епіці (події, сюжети, характери), а й ліричному струменю (авторські переживання, відступи та ін.), що уможлиблює проникнення у внутрішній світ героя і показ різнобічності його характеру. Тому в аналізованих романах часто в спогадах-роздумах, сповідях-катарсисах головних героїв, особливо після поразок (Наливайко, Хмельницький, Сірко, Мазепа), нереалізованих задумах (Мамай, Мазепа, Роксолана, Маруся Богуславка) подається усталений блок емоційних канонів, одні з яких виступають як приклад (любов, радість, здивування, захоплення і т.д.), інші вияскравлюють підсвідомі доброносні почуття (страх смерті, ревності, заздрість, а відтак і сором, навіть коли людина боїться в тому



зізнатися). «Однак більшість із них несуть “характеротворче навантаження”, вибудовуючи людське Я в його сутнісному дихотомічному самовираженні» [432, с. 62].

Отже, своєрідність функціонування літературних етнообразів у романах у віршах кінця ХХ – початку ХХІ ст. полягає у специфічній мінливості відповідно до «трикомпонентної теорії художнього канону – сприймання – тлумачення – відтворення» [432, с. 69], у новому рівні трансформації національно-історичної правди та побутових реалій, подій, фатальних для України, художнього моделювання історичних постатей, які формують українську ментальність. За смисловою значимістю вони є національними метатипами, етнообразами, «вічною ідеєю», відкритими «автентичними» художніми системами, зберігають вихідний текст-джерело, акцентують на заглибленості в минувшину з проекцією на сучасні суспільні та морально-етичні проблеми.

## **2.2 Художньо-історична модель буття Івана Мазепи**

Д. Донцов ще в 1913 році писав, що популярність гетьмана Івана Мазепи й досі залишається таємницею для всіх, хто цікавиться цією «найтрагічнішою постаттю в українській історії» [154, с. 5]. Уперше Мазепу було оспівано у фольклорі. Зразки народної творчості про гетьмана можна розглядати як джерело до пізнання й особистості, і вивчення історії України, особливо в героїчному ліро-епосі, думах та історичних піснях – «Семен Палій і Мазепа (Шведського року, нещасливого літа)», «Дума про Мазепу», «Ей, скоро Палієнко Семен з чаші меду напився», «Ой, під ругою, під Саборесю», «Ой з-за гаю, гаю зеленого та орел вилітає...», «Ой п'ють, та й п'ють та два козаченьки», «Ой пише-пише да Гетьман Мазепа», «Ой з-під річки та з-під лиману», «Ой уже хміль, тонкая хмелина», «Високо сонце сходить...», «Мазепа в Туреччині», «Біжить з-під Полтави великий гетьман», «У Глухові, у городі». Ці зразки мають неоднозначну оцінку діяльності гетьмана, а пісні, які виконували

бандуристи про нещасну долю України й Мазепи, царський уряд «заковував у кайдани», а радянський – тримав у них, проте в народі постійно «жила пам'ять про гетьмана, який виступив проти кривавого деспота Петра» [108, с. 96]. Письменники за основу свого художнього полотна часто брали народну оцінку діяльності Мазепи, а не офіційну. В. Сосюра в однойменній поемі про це писав: «Народ – мій Бог, йому я вірю / А не історикам отим, / <...> Що слинили Петрову длань / І про Мазепу написали / Із кон'юктурних міркувань» [424, с. 176].

Гетьман Іван Мазепа – чи не єдина постать української історії, яка завоювала світ у різних «ділянках» світового мистецтва: літературі, музиці, малярстві, театрі, але, на переконання Л. Рудницького, він був ким завгодно (особливо в драматургії), лише не «українським провідником, тільки не тим символом незалежності від Москви, яким його славетна постать виступала для українців» [392, с. 135].

До творення художнього образу Івана Мазепи в ліро-епосі першими звернулися зарубіжні письменники. У поемах «Мазепа» (1818) Дж. Байрона, «Войнаровський» (1825) К. Рилєєва, «Мазепа» (1828) В. Гюго «більше історичної правди, аніж у багатьох томах наукових досліджень» [154, с. 9], у них подано образ гетьмана і його Батьківщини. Згодом образ Мазепи інтерпретували й українські письменники (називаємо ті твори, у яких правдиво зображено гетьмана): історична поема «Мазепа, гетьман український» (1860) С. Руданського; поетична драма «Офіра» (1927) Ю. Липи; цикл поезій «Маєстат» (1959) Я. Славутича; драматична поема «Розп'ятий Мазепа» (1961) І. Огієнка. До цього переліку також варто додати поеми «Нескінчений бій» (1957) Л. Полтави, «Мазепа, Батурин і Полтава» (1957) І. Деснянського, «Мазепа» (1959) М. Мандрики, «Мазепа» (1959) П. Савчука, «Мазепа» (1989) І. Гуцака, «Гетьман і король» (1991) О. Лупія, «Сповідь Мазепи» (2003) П. Карася, «Зрада» (2005) В. Черепкова. Серед світових образів Мазепу вирізняє «автентичність» – це історична особа, проте має «мало спільного

з історичною постаттю гетьмана <...> його образ бачимо до невпізнання спотвореним» [392, с. 124].

«Спотвореним» образ Мазепи був і в літературі ХХ ст., наприклад, поема «Мазепа» (1928) В. Сосюри хоч і писана не за панування романтичних ідеалів, а за «жорстоких репресій сталінщини» [170, с. 87], утвердження в ній української національної ідеї перекрило шлях «до читача на довгі роки» [170, с. 93], проте цей образ «позбавлений глибшої ідейності» [153, с. 271]. Поема завершена через тридцять років, у 1959, у час короткої «відлиги», а вперше повний текст її був опублікований у 1988. Жанрову ідентичність цього твору дехто з дослідників визначає як роман у віршах. М. Васьків вважає, що «Мазепа» В. Сосюри чи не найбільше міг претендувати на статус «епічного», але упорядники не вбачали суттєвої різниці між тим, щоб називати великі віршовані твори В. Сосюри романами, епопеями чи поемами, надаючи перевагу останньому «як узагальнюючому і відповідному до ліро-епічної природи» [75, с. 227]. О. Даниліна у монографії «Еволюція образу гетьмана Івана Мазепи в українській і зарубіжній літературі XVII – ХХ століть» називає твір то поемою, то романом у віршах [137, с. 99]. У «Мазепі» В. Сосюри, як і в романах у віршах Л. Горлача, А. Гудими, К. Мотрич, І. Шкурая, зображено «трагедію народу» й «страшну трагедію» гетьмана-Мазепи – будівника «суверенної України», на довгі роки якого «прокляли попи», «злигавшись / З попами руськими навік. / І прислужилися, прокляті, / Катам, що йшли, як криголом, / Щоб наш народ у власній хаті / Ще сотні років був рабом» [424, с. 177].

Отже, художня еволюція образу Івана Мазепи в ліро-епосі виглядає так: героїчний епос → поема (епічна, романтична, історична) → історична драма → роман у віршах.

Д. Донцов у статті «Криве дзеркало нашої літератури» писав, що «викривлене зображення» мають не лише «несмертельні типи», тобто типові образи в українській літературі, а й історичні, «зінтернаціоналізовані типи» [153, с. 271]. І якщо порівняти образ Мазепи з яскравими легендами Байрона чи

Гюго, то блідими вийдуть наші «сильветки» тої постаті, нереальними, неідеалізованими, ніби без «крові й м'яса». Людина, на його думку, мусить виробити собі власне чуттєве відношення до оточення, мусить «чогось **хотіти**, щось **поборювати**, у щось **вірити**, щось **кохати** і щось **ненавидіти**, щось **похваляти** і щось **осуджувати**. І то гаряче і **пристрасно**, щоб було видно, що це «щось» палить їй мозок і серце» [153, с. 276], щоб відбивалася не найпримітивніша частина емоцій. Коли новими талантами ввірветься нова «релігія» у нашу літературу, тоді стане чистим, простим, може страшним, але «правдивим дзеркалом – життя...» [153, с. 278].

Саме таким є літературний етнообраз Івана Мазепи в сучасних історичних романах у віршах «Мазепа» Л. Горлача, «Сповідь Мазепи» А. Гудими, «Мотрині ночі» К. Мотрич, «Батурин» І. Шкурая та історичній драмі І. Огієнка «Розп'ятий Мазепа», які репрезентують національні «вічні ідеї». Не заперечуємо, що твори не завжди вражають новизною інтерпретації, адже сюжетна й фабульна канва часто апелює до історичної правди про непересічну особистість, або до запозичення, закріпленого в текстовій національній культурі. Кінцевою метою дослідження образів, за Дж. Лірсеном, є «теорія культурних чи національних стереотипів, а не теорія культурної або національної ідентичності» [274, с. 370]. Романи у віршах про Івана Мазепу й драматична поема вирізняються оновленням жанрових традицій, осмисленням проблем національної пам'яті й самосвідомості, філософською наснаженістю, «правдивим дзеркалом» буття й діяльності гетьмана. Сюжети усіх творів фокусуються не на стрімкому злеті гетьмана, а на його драматичному падінні після поразки під Полтавою.

Навіть найповніші й найоб'єктивніші видання сучасної Мазепіани (починаючи з 2000-х) не містять вичерпної інформації історико-біографічної та художньої інтерпретації буття і діянь Івана Мазепи: «Іван Мазепа» (за заг. ред. В. А. Смолія, 2003), «Іван Мазепа як будівничий української культури» (2005) С. Павленка, «Іван Мазепа в сарматсько-роксоланському вимірі високого бароко» (2006) Р. Радишевського, «Просвічений володар: Іван Мазепа як

будівничий Козацької держави і як літературний герой» (2006) В. Шевчука, «Еволюція художнього образу гетьмана Івана Мазепи в українській і зарубіжній літературі XVII – XX ст.» (2009) О. Даниліної, «Гетьман Іван Мазепа – відомий і невідомий» (2010) Т. Рендюка, «Мазепіана: матеріали до бібліографії (1688 – 2009)» (2009) та інші, що дають комплексне уявлення «про епоху Івана Мазепи», особливості його виховання, навчання, «прийняття ним доленосних для країни рішень» [292, с. 7]. Останній покажчик нараховує 2011 джерел, але в переліку його позицій не всі твори зафіксовані, зокрема немає історичних романів у віршах К. Мотрич та І. Шкуряя.

У художніх полотнах про Мазепу помітна певна тенденційність, викривлення фактів, оскільки об'єктивності шкодило вульгарно-соціологічне нашарування. Новий рівень осягнення правди постаті Івана Мазепи в XX ст. подав І. Огієнко в історичній драмі «Розп'ятий Мазепа» (1961), яка знайшла українського читача запізно, на жаль, лише за часів незалежності. Художній життєпис історичної особи полісемантичний, несе на собі печать доби, актуалізує назрілі запити суспільства, і «...у зіткненні зі всякою наступною епохою воно набуває нової ціннісно-сислової архітектоніки, нового діапазону самоцінності» [73, с. 51], хоча й не уникає попереднього впливу-оцінки. Тому ми залучили цей твір для розкриття художньо-історичної моделі буття Мазепи в історичних романах у віршах.

За жанровою моделлю твори «Мотрині ночі», «Мазепа», «Сповідь Мазепи», «Батурин», «Розп'ятий Мазепа» – історичні, тому документальна основа з художньою фантазією набувають першочергового значення і є для реципієнта запорукою вірогідності авторського потрактування образу, прототипом якого є непересічна особистість – Іван Мазепа, який все життя «...для України / готов здобути був і Неба!» [310, с. 54]; «думав-мріяв про Свободу: / Дать Мамі Сонечко ясне, / Здобути Волю для народу» [310, с. 14].

Інтерпретація історії, на думку Л. Тарнашинської, є нині більш актуальною, відповідно, посилюється роль і романних структур, коли минуле й сучасне взаємно проектується в майбутнє, духовно його конструюючи, тобто

відбувається «збіг активізації художньої свідомості з активізацією історичних процесів» [431, с. 135], які письменник покликаний психологічно «*оприЯвити*». Авторам творів удалося по-новаторському «оприЯвити» істинні дії гетьмана Мазепи (1687–1709) – борця за державність України, шанувальника мистецтва, науки, прихильника релігії, підійти до охудожнення документального матеріалу, його жанрового й сюжетно-композиційного втілення, охопити «принципи зображення» персонажів.

На переконання Р. Горака, між ученими й донині ведуться дебати стосовно біографії гетьмана, адже після Полтавської битви, яка стала початком рабства й колоніальної залежності українського народу, Петро І винищував усе, що стосувалося імені Мазепи. Віднайти ті документи, якими користувався гетьман, для дослідників є поза межами можливого. До того ж, «не такими щедрими є ті архіви. І. Мазепа зі своїми задумами мусив критися, вести таємне листування, яке підлягало після прочитання негайному знищенню. До всіх буквально фактів із біографії та діяльності І. Мазепи на сьогодні можна поставитися критично тільки за браком ґрунтовної документальної основи» [108, с. 95]. Ідею зради плекала не лише література, а й історія, і мало кому вдавалося художньо спростувати несправедливу анафему й заборону постаті гетьмана.

«Тема Мазепи» не залишала байдужим І. Огієнка упродовж всього свідомого буття. Він намагався осмислити особисте життя гетьмана, його політичну діяльність у контексті історичного минулого України як в науково-довідкових, історично-канонічних студіях («Анатема на Мазепу давно відмінена», «Заповіт Україні про Православну Віру Гетьмана Івана Мазепи», «Гетьман Іван Мазепа про унію» та ін.), так і в роздумах та діях героїв його художніх полотен і, звичайно ж, в історичній драмі «Розп'ятий Мазепа». Іван Огієнко реалізував свій задум у потязі під час поїздки з 19–29 травня 1960 року до Монреалу. Тоді ж була написана драма, хоча відомо, що другий том епопеї «Наш бій за державність» мав бути присвячений діянням лише гетьмана Мазепи.

Сприймати Мазепу як великого державного діяча читацькому загалу «заважала попередня література» [108, с. 99]. Одним із тих, хто порушив цю традицію, був митрополит Іларіон, автор численних наукових біографічних нарисів, художніх полотен про життєписи особистостей та драматичні періоди української історії, «відгомони яких і в політичному, і в духовному плані озиваються в нашій державі й дотепер» [438]. Ідеться про цикл драматичних поем у книзі під назвою «Вікові наші рани» та двох книгах «Наш бій за державність», героями яких є такі історичні постаті, як Богдан Хмельницький, Іван Мазепа, Іван Виговський, Іван Сірко, Олексій Розумовський, Арсеній Мацієвич та ін. Назва «Вікові наші рани», як зазначив М. Тимошик, концентрує в собі головне їх змістовне наповнення: «...багато болю, випробувань і страждань випало пережити українському народові; та, незважаючи на глибокі вікові рани, заподіяні ворогами, волелюбний дух українців, їхнє прагнення до волі й незалежності, їхню любов до своєї Батьківщини не вдавалося здолати нікому» [438]. А назва епопеї «Наш бій за державність» обґрунтована автором у передмові до книги: «...бій за державність червоною ниткою проходить через усю українську історію, як головна ціль, як її головна мета існування. Цю головну ціль вільнолюбиві наші батьки передають своїм синам, а сини – своїм дітям, і Наш Бій за Державність переходить живим і активним із покоління в покоління» [311, с. 6].

Історична драма «Розп'ятий Мазепа» – це спроба автора повернути українському читачеві сфальшований російською історіографією «образ великого будівничого Української держави гетьмана Івана Мазепи, пояснити нащадкам у поетичній формі, на основі архівних матеріалів вчинки й наміри свого героя» [438]. Вона була надрукована в 1961 році невеликим накладом. У ХХІ ст. таку «спробу» осягнення постаті Івана Мазепи, трансформацію історичної правди та побутових реалій доби його гетьманування окреслено в історичних романах у віршах 2000-х. У всіх означених творах історія, «мудра, з досвідом бабуся, / Що правдоньку писати мусить» [123, с. 113], має особливу концептуальність у творенні художньої версії буття гетьмана Івана Мазепи, тим

більше, що всі автори наголошували на достовірності й реальності в осмисленні подій і головного образу. І. Шкурай у «Батурині» поставив за мету дати урок сучасності, бо з минулого наша дійсність «...значно яскравіше бачиться» [505, с. 136]. Л. Горлач у «Мазепі» прагнув створити «повнокровний образ реальної людини, яка діяла в конкретних умовах другої половини XVII ст. та на самому початку XVIII, не погрішивши перед правдою факту, відстояти свою громадянську позицію, оскільки образ гетьмана донині викликає суперечки» [234]. К. Мотрич писала, що її твір – про трагічні події в Україні й про чарівну історію кохання Мотрі Кочубей і гетьмана Івана Мазепи «...на тлі моторошної доби – зруйнування Батурина, поразки під Полтавою, зради козацької старшини і втрати волі й державності на довгі століття» [321, с. 4]. Роман у віршах «Сповідь Мазепи» А. Гудими – це повернення Україні імені славного її сина й засторога державотворцям і «...терплячому народові, якому Небесними Силами визначено бути незалежним» [123, с. 2].

Н. Лупак, з'ясовуючи лейтмотив літературного й музичного простору образу Мазепи, правомірно зазначила, що він по-різному, нерідко в «діаметрально протилежних вимірах витлумачується у мистецьких творах, за якими стоять усталені традиції різних країн чи регіонів» [287, с. 170]. У межах одного простору образ Мазепи сприймається як позитивний, а в іншому – як негативний. «Мазепа як знак у семіосфері європейської культури розглядається у системі різних «міфів про Мазепу»: Мазепа-коханець у європейському романтизмі, Мазепа-зрадник у російській імперській традиції і Мазепа-державотворець в українській /польській традиції» [287, с. 170].

І. Огієнко добре знав твори як українських, так і зарубіжних письменників про гетьмана Івана Мазепу і прагнув подати його в ракурсі одвічних проблем України. В основу історичної драми покладено останні дні життя розбитого, знеславленого й переслідуваного гетьмана після поразки під Полтавою. Події в драмі (три дії) відбуваються в Очакові в середу 7-го липня 1709 року, коли на нараду зійшлися старшини, які втекли разом з Мазепою й почали «розпинати» його за недоліки гетьманування, не розуміючи, що він



«служив тільки Україні, / І їй приносив серце й душу» [310, с. 16]. А завершуються в Бендерах (четверта та п'ята дії) пізнього вечора 21-го вересня 1709 року в просторій кімнаті, в якій конав Іван Мазепа з молитвою за Україну: «Дай щастя, Боже,.. Україні... / Хай зійде їй... Державна Доля...» [310, с. 87]. У коментарях «Дієві особи» І. Огієнко писав: «...у цій драмі слова: Держава, Воля, Ідеал, Мама, Мрія, коли вони визначають Державність України, пишуться з великої букви, як священне слово для українця!...» [310, с. 13].

Художній образ Мазепа має мало спільного з історичною постаттю гетьмана, особливо в західній та російській літературах, найчастіше його зображали як підступного зрадника, властолюбця, коханця, людину, прокляту церквою і Богом. Автори романів у віршах Л. Горлач, А. Гудима, К. Мотрич, І. Шкурай відійшли від усталених традицій такого трактування й подали реалістичне осмислення визначної особи: це борець за волю своєї країни, політик, державотворець, який стабілізував життя народу, дбав про його самостійність, людина, якій небайдуже все людське – «щастя неземне й земнеє горе», «схвильований політ душі» [321, с. 16], яка не мислила себе без України: «Без України я, як птах без неба і без крил, / Як та ріка широка, у якої пересохли води» [321, с. 96] («Мотрині ночі»); «Бо Україна – і любов – одна. / За неї пити – випити до дна, / Щоб не лишалось гіркоти на споді» [123, с. 96] («Сповідь Мазепа»); «Бо лиш один Всевишній Ти, / Як Україну на землі / Я тут люблю, мій Боже, знаєш... / Допоможи звільнити Україну. / Не дай їй, Господи, загинуть» [504, с. 88] («Батурин»).

Д. Наливайко багатючий матеріал про гетьмана Мазепу в різних галузях мистецтва умовно ділить на дві категорії – «історію Мазепа та міф Мазепа» [328, с. 26]. На теренах російської, польської та української літератур інтерпретація образу Мазепа «вирішальним чином залежала від ставлення до основної його політичної акції і ширше – до проблеми державно політичного статусу України в минулому, <...> набувала політичного характеру» [328, с. 35], сюжети працювали на викриття й осудження Мазепа в «офіційному дусі». Автори ж романів у віршах «Мотрині ночі», «Мазепа», «Сповідь

Мазепи», «Батурин», драми «Розп'ятий Мазепа» подали «історію правди», історію Мазепи, його «яскраво виражений прометеївський пафос» [328, с. 34].

Романи у віршах надруковані більше сорока років після того, як побачила світ історична драма митрополита Іларіона, проте мають багато типологічно спорідненого в жанровому трактуванні, тлумаченні історії крізь призму сьогодення, у розкритті образу Івана Мазепи, особливо подій, пов'язаних із останніми днями життя великого гетьмана. Роман «Батурин» І. Шкурая, як і драма І. Огієнка, теж писався в потязі: «Оце пишу я перед сном / У поїзді з Луганська аж до Львова / І думаю, яка вона чудова / Моя країна за вікном» [504, с. 58]. У кожному романі у віршах серед масштабних подій за часів гетьманування Мазепи наголошується на знищенні Батурина, який «мав би стати гімном, / А став псалмом і горя, і журби» [123, с. 142], на поразці під Полтавою, «що обернула славу у неславу» [321, с. 88], відповідно й на втраті самостійності й державності України. Зрозуміло, що після поразки під Полтавою всі задуми Мазепи про майбуття України стали нездійсненними, і він змушений був покинути рідну землю. Про це йдеться в кожному творі, наприклад, у «Мотриних ночах» К. Мотрич:

Мазепа з Карлом вже Кучмацький шлях долав,  
До очаківського паші летів посланець бусурманом.  
Він їх приятель, хай приготує ж їм човни,  
Щоб перетнути Буг – москалик наступа на п'яти...  
Он вже й Інгул минули, а вчувалося «Упав!»  
З лугів тягло татарським зіллям, лепехою.  
Коли б хто знав, коли б хто тільки знав,  
Як тяжко, земле, розставатися з тобою [321, с. 91].

І. Шкурай у «Батурині» вимушену втечу трактує так:

Від глуму, сорому, ганьби –  
Бо не було вже боротьби –  
Мазепі з Карлом ген за море  
Рятунку дальній шлях проліг...

У короля боліла рана,  
 Душа у гетьмана – в огні:  
 Позаду тліли невблаганно  
 Його життя найкращі дні [504, с. 110].

А. Гудима в «Сповіді Мазепи» подає психологічно-портретовану картину:

Слабий. Убогий. Без свого кутка,  
 Де міг би упокоєно сконати.  
 Оце й усе від задумів. Така  
 Судьба твоя, новітній Геростате...  
 Не зміг своє поставити на силі.  
 Тож воля ваша – хрест... а чи кілок  
 Вкопати чи встромити на могилі [123, с. 155].

Національна історія подана авторами в ретроспекції, асоціативних спогадах героїв: згадки конкретних історичних подій, географічні топоси, умотивованість вчинків відомих осіб того часу, незвичайна історія кохання, яке було розтоптане й знеславлене, картини знищеного Батурина. Саме трагедія Батурина, на думку Н. Козачук, «що довгий час замовчувалася істориками, розкриває справжню суть російсько-українських стосунків, істинне обличчя північного сусіда» [224, с. 155]. Безперечно, кожний автор подає власну інтерпретацію буття України того часу й діянь Мазепи, але «пригадування» минулого допомагає краще зрозуміти ідейний зміст твору, сприяє встановленню тісного зв'язку життя гетьмана і стає частиною не скільки особистого, стільки загального соціально-історичного, у межах реального.

Варто зазначити, що домінантним засобом зображення головного героя у творах є ретроспекція на тлі якоїсь історичної події. Наприклад, у «Сповіді Мазепи» це – розлогі *спогади*: «Життя моє – на вівтарі ідеї. / Давно Вкраїна вийшла б з небуття, / Коб' не було у неї Кочубеїв» [123, с. 97]; *роздуми*: «Це поки що – думки / Звестися важко, впавши навколінці. / А сильних нас, не те що чужаки, / Не хочуть мати навіть українці» [123, с. 7].

Завдання автора під час написання твору, наголошує Л. Гінзбург, розкрити в події «<...> латентну енергію історичних, філософських, психологічних узагальнень, тим самим перетворюючи їх на знаки цих узагальнень. Він прокладає шлях від факту до його значення. І у факті тоді пробуджується естетичне життя: він стає формою, образом, представником ідеї» [101, с. 11].

В історичній драмі І. Огієнка та романах у віршах К. Мотрич, Л. Горлача, А. Гудими, І. Шкурая йдеться про «доживання» Мазепою останніх днів у Бендерах, і ретроспективно чи то в авторських коментарях подано його життя. Майже в кожному творі є згадка про Овідія, який теж помер у неслав'я далеко від рідного краю. Наприклад, «Батурин»:

На смертному одрі поет поета

Згадав, Овідія – Іван Мазепа.

На чужині біля Бендер

Помер Овідій. А тепер

Іван Мазепа помирає,

Мандрує муками до раю.

І відійшов гетьман навіки

В країну тліну.

А Україну сховав надійно під повіки [504, с. 116].

«Сповідь Мазепи»:

А смерть за ним, за гетьманом, бреде.

Крізь дні спекотні й ночі горобині.

Аж поки військо дотяглось Бендер.

Чи то пак, відступило до Тягині [123, с. 153].

...Жорстокий світ не судить переможців,

А судить переможених завжди [123, с. 156].

«Мотрині ночі»:

Важкою, як в Сінаї, до Бендер була дорога,

Вали, вали... Такого переходу ще ніколи не було...

– Я майже, як Овідій, що вмирав в Томах, –  
 Було у нім величне щось й вродливе.  
 У слави є одне із лиць, що зветься крах,  
 У страху є одне з облич – сміливе [321, с. 95].

«Розп'ятий Мазепа»:

Прощайте всі, мої кохані, –  
 Давно колись біля Бендер  
 Овідій римський у засланні,  
 Поет преславний тут помер... [310, с. 81].

Автори романів у віршах і драми про Мазепу акцентують на смерті головного героя далеко від рідної землі, у забутті (доля могили гетьмана і пам'яток невідома, про це пише Р. Горак у студії «Крик Мазепи» [108]). Потаємні думки героя «зсередини» письменники подають з метою змусити реципієнта осмислити минуле України, не лише подробиці приватного життя, а й передбачення глобальних подій: «Та головне – іти, не скніти. / Сьогодні твориться подія! / Дай, Боже, Україну відтворити [504, с. 63] («Батурин»); «Що розлютований московський вій / У домовину покладе народ його й державу» [321, с. 88], («Мотрині ночі»); «Бо Україні лихо це невміч. / Москва не дасть зіп'ястися на ноги» [123, с. 8], «До чого Україну довели / Сини амбітні. Відцурались волі / Здалися на жебри, на чужі уми» [123, с. 27], «А в москалів ні совісті, ні стиду – / Їдом їдять, нахраписті, як міль» [123, с. 50], «Побіда буде. Не тепер – то після. / Повстане дух. Задавниться погром. / Воскресне воля, як забута пісня, / Над нашим неуярмленим Дніпром [123, с. 147] («Сповідь Мазепи»).

Провідним у діяльності Мазепи в історичній драмі І. Огієнка й історичних романах у віршах було прагнення звільнити Україну від московського батога, який «їй списав всю спину» [321, с. 7]. Гетьман «спробував реалізувати ідею української незалежності» (О. Пахльовська) [137, с. 12], а його упродовж віків намагалися розіп'яти, як за життя (провідний мотив драми «Розп'ятий Мазепа»), так і після відходу в небуття:

Мій славний лицаре, Мазепо,  
 Тебе рубали на шматки,  
 Стирали з пам'яті совдепи.  
 Тебе, за ту святу державу,  
 Що, гетьмане, ти нам на славу,  
 Усе життя своє творив,  
 Собою й мертвий заступив [504, с. 120].

У наскрізному мотиві звільнити Україну від посягань на її державність, вивести в «край обітований» простежується типологічна спорідненість із мотивом відомої легенди про Мойсея, Голгофу: «Пильнуй, Мазепо! Богом осіяний/ Твій путь з-поміж незгод і загород. / За сорок літ у край обітований / Мойсей не зміг свій провести народ» [123, с. 120] («Сповідь Мазепи»); «Мойсей-невдаха – є пустеля катма сил» [321, с. 96], «Він біг і недобіг до української Сінай-гори, / Він говорив із Богом, але той Його не чув. / Премудрий знав, що воля не впаде згори, / Але про сорок літ і про рабів чомусь забув» [321, с. 91], («Мотрині ночі»); «Кінець голготського розп'яття, / А там... все вічне... все ясне...» [310, с. 82] («Розп'ятий Мазепа»).

Оскільки предметом осмислення є життєдіяльність і внутрішній світ конкретної постаті минулого, у колі зацікавлень письменників її історичне буття на рівні національного, біографічний образ реалізується крізь призму історіософії. Картини історичної масштабності у творах нерідко мають різноманітне інтонаційно-стильове забарвлення в трактуванні головного героя: драматичне, трагедійне, фольклорне, напівмістичне (видіння Мазепи в романах у віршах «Мотрині ночі», «Мазепа», «Сповідь Мазепи»), що посилює поліфонію, моделювання головного героя, у вустах якого в кінці кожного твору висока напруга ліричної чуттєвості, звертання до Всевишнього «простити» його гріхи й подбати про Україну: «Хай Україна – ясно бачу – Усім нам буде рідна Мати, / Тоді Республіку Козачу / У світі будуть поважати» [310, с. 80] («Розп'ятий Мазепа»), «То спершу зарядуйте Україну, / ...А я піду вже на розмову з Богом» [123, с. 156] («Сповідь Мазепи»).

Досліджуючи особистісне й документальне в мемуарній і біографічній прозі, О. Скаріна серед важливих компонентів (документальна домінанта, ретроспективність, подвійне бачення подій, існування різних часових вимірів та асоціативність мислення, зв'язок науки й мистецтва, поєднання епічного й ліричного) виділяє і концептуальність як особистісний чинник, що пропонує реципієнту авторське, індивідуально-неповторне бачення славетної історичної постаті [410, с. 8]. Автори аналізованих романів з історичною достовірністю осмислюють біографічні дані про Івана Мазепу, а відсутність інформації про певні події, життя й діяльності гетьмана замінюють художніми «фантазіями за мотивами біографії історичної особи» [137, с. 123]. Письменники художньо реалістично зображають ключові події під час його гетьманування, а саме: нищення Батурина, страта Кочубея й Іскри, непорозуміння з козацькою старшиною та Семеном Палієм, відвідування матері в монастирі, листування з Мотрею, перехід на бік шведського короля Карла XII, втеча з України. Усі означені аспекти розглянути неможливо, тому акцентуємо на сюжетних лініях: Мазепа – Марія Магдалина, Мазепа – Мотря Кочубей.

Відомо, що мати Івана Мазепи – Марія Магдалина Мазепина – була найвпливовішою релігійною діячкою другої половини XVII – початку XVIII ст., великою патріоткою України, а для сина найпершою порадицею. По смерті чоловіка вона прийняла чернецтво в Київському Вознесенському монастирі на Печерську під ім'ям Марія, а згодом схиму під ім'ям Магдалина. «Ну, а коли ізводили тривоги / І душу залишали спокій, мир, / Гетьман до матері топтав дорогу / У Києво-Печерський монастир» [504, с. 115] («Батурин»). У 1686 році вона вже ігуменя Печерського Вознесенського жіночого монастиря. Очолити такий монастир могла лише освічена, інтелігентна, шляхетського походження жінка, про це свідчать, зокрема, «її вишуканий почерк, характер письма й підпис» [478, с. 53], який зберігається до нашого часу. Вона владно й мудро керувала справами монастиря, двічі їздила до Москви, щоб підтвердити права на його маєтності й отримати дозвіл на нові. Тому письменники творчо інтерпретували зустрічі матері й сина в монастирі, куди він приходив за

підтримкою до найріднішої людини, на відверту розмову: «Був той Іван – гетьман Мазепа, / А Магдалина – його мати, / Ігуменя чеснотами багата, / В монастирі, розумниця, дотепна. / Там келії тісні, а не палати, / Лиш для Христових наречених» [504, с. 29].

Діяльність ігумені, за дослідженням С. Павленка, активізувалася після того, як «сина було обрано гетьманом, за його сприяння зросли володіння монастиря» [350, с. 127]. Вона опікувалася й Успенським монастирем у Глухові, стараннями гетьмана Мазепи і його «шляхетної матері Глухів зазнав злету козацького ренесансу» [478, с. 55]. У романі «Мотрині ночі» К. Мотрич неодноразово згадується, як головний герой приходив на сповідь до матері в її монастир і шептав з надриком «моління». Марія Магдалина теж часто гостювала в сина в Батурині (цей факт засвідчують її листи), була утаємничена в політичні дії гетьмана. Вона померла восени 1707 року, в останні дні її життя Іван Мазепа був біля неї. У 1710 році Петро I наказав знести будівлі Вознесенського монастиря, а на їхньому місці збудувати «Пушечний дом», черниць було переселено до Флорівського Успенського монастиря на Подолі, а найстаріший жіночий монастир, яким майже чверть століття управляла Марія Магдалена, був знищений.

Листування Івана Мазепи з його хрещеницею, Мотрею Кочубей, є «немаловажним літературним і історичним документом» [363, с. 12] і важливим сюжетним елементом романів у віршах. Дванадцять листів гетьмана (щодо автентичності яких нині ведеться полеміка) є шедевром інтимної лірики початку XVIII ст., вони «передають стан закоханої людини, образність, запозичену з пісенної творчості» [151, с. 98].

Ось як інтерпретувала текст другого, третього й п'ятого листів К. Мотрич у «Мотриних ночах», створивши конкретну сюжетну ситуацію (служниця принесла листа Мотрі – і вечір завітнув «весняно-барвінково»):

«Моє сердечнеє кохання, ясна моя зоре!  
Живу тобою, дихаю, вмираю, воскресаю.  
Це не любов, мій світе, а глибоке море,



Прости, що божевільно так тебе кохаю.  
 І не моя вина, що вибрав я розлуку,  
 А винні ті, що дзвонять на весь світ.  
 Що обернули цю любов в нестерпну муку...  
 Коли б ти знала, мила, як без тебе важко,  
 Як подумки цілую і сліди, і ніженьки твої» [321, с. 46].

Наводимо рядки п'ятого листа Івана Мазепи, які переспівані авторкою: «Моє серце кохане! Сама знаєш, як я сердечне шалене люблю В. М.; ще нікого на світі не любив так. Моє б тоє щастє і радість, щоб нехай їхала та жила у мене, тільки ж я уважив, який кінець з того може бути, зважаючи при такій злості та заєдлости твоїх родичов. Прошу, моя любенько, не одмінйся ні в чом, яко юж не поєднокрот слово своє і рученьку дала єсь, а я взаємне, поки жив буду, тебе не забуду» [100, с. 39].

К. Мотрич у розвитку сюжетної лінії Мазепа – Мотря не лише романтизує їхнє взаємне кохання, а й наголошує на благородстві гетьмана (він відправляє Мотрю, яка втекла від батьків, додому, щоб не викликати осуду в суспільстві). Листи Мазепи в «Мотриних ночах» психологічно тонко передають турботу й велике земне кохання, як і в оригіналі, «свідчать про тонкі нюанси інтимних почуттів, висловлених романтично й натхненно» [151, с. 105], що властиво українській народній пісенній творчості: «Моя єдина, перша, на весь світ одна, / І справді це буремне море – не кохання, / Немає в ньому берегів, нема у ньому дна.... / Прийди, прилинь, щасливим сном явися, / Як згодна, то намисто, рідна, передай» [321, с. 46–47].

На наше переконання, це художнє трактування власне третього листа Мазепи: «...І повторє і постократне прошу, назначи хочь на одну мінуту, коли маємо з собою видітися, для общого добра нашего, на которое сама ж преже сего соізволила єсь була, анім теє буде, пришли намисто з шії своєї, прошу» [100, с. 38].

Л. Горлач у романі у віршах «Мазепа» в зображенні стосунків Мотрі й Івана Мазепи дотримується версії істориків, детально зображуючи втечу

Кочубеївни до гетьманського палацу та порятунок гетьманом її честі. Прямого цитування листів у романі у віршах немає, але монологи, роздуми Мазепи пересипані цитатами з них: «– Мотроно, ясочко, не знаю, / що сам несамохіть чиню / Себе святим вогнем караю – і кланяюсь тому вогню» [111, с. 243].

О. Дзюба в монографії «Приватне життя козацької старшини XVIII (на матеріалі епістолярної спадщини)» доводить, що початок XVIII ст. відомий листами або любовними записками, автором яких упродовж тривалого часу вважають гетьмана Івана Мазепу. Їх можна розглядати як «пам'ятки інтимного епістолярного жанру, аналогів яким немає в українській епістолярній спадщині <...> й типологічно їх порівняти ні з чим, навіть якщо вони і не є автентичними» [151, с. 95].

Сюжет роману у віршах «Сповідь Мазепи» А. Гудими є підтвердженням цієї думки. У розкритті лінії Мазепа – Мотря багато висловів, які перегукуються зі змістом листів Івана Мазепи, що свідчить не лише про обізнаність автора з документальним матеріалом, а й про «видне» місце їх в історії українського листування: «Журюся я дізнавшись про катівку, – / Там ваша милість мучиться й тепер, – / В темницю перетворено домівку. / О Боже правий, хто б таке терпів?» [123, с. 93]; «Рожаний квіте,... – молишся щоранку. / А сум сльотою в серце накрапа. / З листом сьогодні одішлеш Меланку. / А з іншим покладешся на Карпа [123, с. 87].

У «Батурині» І. Шкурая констатовано спогади про зустрічі й відносини Мазепи й Мотрі. У його монологах-звертаннях і щире кохання, і біль від неможливості поєднати долі: «О Мотронько! Ти – пестощі нестримні! / З тобою – побувати у раю!.. / Ти не сумуй, моя зоре, / Серце глумом людським не суши, / Поговір нас ніколи не зборе, / Ти у мене навіки в душі» [504, с. 94]. Є. Пеленський зазначив, що листи гетьмана Мазепи до Кочубеївни писані «просто, коротко, сказати б „ділово”, та проте чуттям налиті ущерть, повні експресії. З мистецьких вартостей замітні, подібно як у любовній ліриці, гарно дібрані, багаті своєю різноманітністю окреслення й образи» [363, с. 22].

А. Гудима в «Сповіді Мазепи», розкриваючи до Мотрі почуття старого «всесильного» гетьмана, у якого було «все під булавою, / А серце булави не визнає» [123, с. 92], теж увів у текст три його листи – восьмий, одинадцятий і дванадцятий. Автор не інтерпретує їх поетичною мовою, а вводить фрагменти іншого жанру, відповідно до першоджерела:

*«Моя сердечно кохана Мотрононько!*

*Поклін мій віддаю вашій милості моє серденько, а при поклоні посилаю в. м., гостинця – книжечку і обручик діамантовий, прошу тоє завдячне прийняти, а мене в любові своїй неодмінно ховати поки дасть Бог з ліпшим привітаю. З цим цілую уста коралевії, ручки біленькі і всі члонки тільця твого біленького, моя любенько кохана...»* [123, с. 87], – це дванадцятий лист Івана Мазепи.

У листах Мазепи до Мотрі наявні ознаки барокової традиції: ошатність стилю, апелювання до Біблії як джерела моралі, емблемний символізм, тяжіння до римування рядків, що надало «посланням» ліризму та пісенності. В. Шевчук припустив, що це класично витриманий архаїчний вірш, «культивований ще в найдавнішому українському епосі (про Котигорошка, наприклад) та в тих билинних текстах, що збереглися в українській традиції» [500, с. 345].

В аналізованих романах у віршах, як і в численних історичних джерелах, кохання літнього гетьмана з Мотрею стало причиною розладу з її батьками. Листи Івана Мазепи дійшли до нас з доносу Василя Кочубея на нього в 1708 році, де, поряд зі свідченнями про зносини гетьмана з польським королем та його намірами вийти з-під протекції царя Петра І, були надані й «грамотки рукописні», любовні записки до молоді Мотрі, що могли б скомпрометувати гетьмана як людину, для якої не існує моральних норм, здатну на зраду. Хоч ці «любовні» документи зберігалися в слідчій справі В. Кочубея та І. Іскри в архіві Колегії іноземних справ, О. Дзюба ставить під сумнів автентичність епістол: «<...> прочитання листів у контексті справи, де вони фігурують як докази аморальності гетьмана, а також вживання певних кліше, запозичених із

пісенної народної творчості, повтори настановлюють на думку, що, можливо, ці любовні записки не належать І. Мазепі» [151, с. 104] (хоч у деяких із них ідеться про конкретні події). По-перше, відсутні оригінали, їх повернули гетьману з наказу царя, по-друге, обставини оприлюднення: роман між гетьманом і Мотрею мав місце взимку 1704–1705 рр., а листи, які компрометували їхню дочку, Кочубеї зберігали до 1708 року. Тим більше, Мазепа в поясненні на звинувачення скаржився, що через хворобу часто не міг підписати листи й універсали, його підписом міг скористатися хтось інший, відповідно й написати листа від його імені.

Скільки б не шукали доказів автентичності, але, якби не доноси В. Кочубея Петрові І на Мазепу, то не потрапили б до сучасника його листи, адресовані «всевишній любові, першій і останній» [151, с. 99], а ми б втратили безцінний скарб інтимної лірики початку XVIII ст.:

І літописець-час, в чиїм млині і мука, як роса,  
Пройдеться по Батурину, де ряст цвіте і вишні,  
Зітхне... Й перо своє вмочивши в небеса,  
Напише: «Не судить... Бо то любов всевишня» [321, с. 104].

Н. Зборовська, інтерпретуючи художнє бачення історичних владних практик, розглядала проблему влади і свободи на основі історичних романів П. Загребельного і переконливо довела, що за структурою художнього мислення «влада і свобода» приховується яскрава чоловічо-жіноча структуралізація світу, що історія і влада правили «тлом, на якому розгорталася пошуки українським чоловіком свого жіночого ідеалу» [178, с. 5]. Деякі думки науковця хотілося б узяти за основу в трактуванні історичних подій у романі К. Мотрич «Мотрині ночі», розглянути їх крізь призму чарівного кохання, ліризму й поетики назви твору:

І світ – не світ, а теплі зоряні дощі.  
Нема землі, немає неба, ночі і світання,  
Є тихе вечоріння і в нім дві палахкі свічі  
В святому вівтарі гріховного кохання [321, с. 13],

а не з'ясовувати співвідношення історичної й художньої правди в структурі твору. Розширює смислові й асоціативні можливості роману символіка назви. На ній акцентується на початку твору: у Мазепи забилося «серце молодо немолоде», і він, знаючи мову Лівія, Тацита, Цицерона, ніяковів, наслухав «останню згубу» – «Цю неповторну ніч, ім'я якій – Мотрона» [321, с 16]. Назва твору «Мотрині ночі» є мінімальним текстом, «первинним ідейно-смисловим сигналом, який налаштовує реципієнта на необхідне для автора сприйняття, <...> підказує читачеві характер його переосмислення» [341, с. 79]. Ім'я героїні, винесене в заголовок, допомагає розкрити головну ідею твору, зосереджує увагу на ролі долі в житті героїні:

Таких ночей було справіку у планети мало...  
Були то і не ночі, а первісний рай,  
В якому крізь любов пливуть Адам і Єва.  
То як дві хмари, то дощами падають розмай,  
То рвуть плоди солодкі з забороненого дерева [321, с. 41].

Семантика поняття «ночі» наповнена подвійним змістом: це палкі, жагучі ночі кохання, зустрічі двох душ і ночі страждання, віщих снів, молитов. Адже гарна і юна дівчина в розпачі пішла в монастир «тихо старіти-сивіть», а ночі присвятила молитвам за гетьмана й Україну:

...Стояла Мотря на колінах вечір, усю ніч,  
Стояла досвіток і довгий-довгий ранок.  
Яка ж блаженна, тиха злива сіялась із віч  
І як кричав десь в нетрях зранено підранок...[321, с. 103].  
...Ні-ні! Ці ночі вона Божою рукою відведе,  
Нехай собі течуть у річище Господнє, море.  
Молитва – поводитир. Впадеш – то підведе,  
Вона борінням духу і спасінням називає й горе [321, 104].

Слова Мазепи на гучних хрестинах Мотрі: «Я вірю – це ім'я прославить й дочка!» [321, 6], – є не лише текстом художнього твору, а й аксіомою вже не одного століття. Ще коли Мотря була дитям, серце Мазепи передчувало

фатальність, невідворотність долі, з цим «чистилищем і раєм», він омивався «до білизни душею» [321, с. 13]. «Маруся-Мотря» дорослішала, а разом з цим міцнішали й почуття до дівчини, оповиті столітніми легендами й переспівані в художніх творах: «Між янголом і мужем Ерос вже мережку ткав» [321, с. 8]. Її врода не залишала нікого байдужим: «Високі груди – сад цей білопінний, / І руки лебедині, коса, як тихая Сула, / Ці очі-ночі, брів політ такий превільний... / Якою ж ніжною і юною краса її була!» [321, с. 15].

Теорію любовних стосунків, за висновками В. Даниленка, аргументували греки, поділивши їх на три види: дружню любов між подружжям, чуттєве кохання між коханцями і високі почуття до благородної жінки. «Чуттєве кохання розглядалося тільки за межами сім'ї з чужою дружиною або повією. Високе почуття («агапе») передбачало духовне вдосконалення коханців. Саме «агапе» робило людей безсмертними. Вважалося, що над цим почуттям не владарює старість, і воно супроводжує людину до могили» [136, с. 224]. Кохання до Мотрі, очевидно, могло бути тим сильним «агапе», яке зміцнило прагнення Мазепи звільнити Україну від «навали, що в пекло жене», від московського батога, який «їй списав всю спину» [321, с. 7]. К. Мотрич високопоетично передала почуття літнього гетьмана, в яких нерозривно злилося дуже особисте, інтимне й патріотичне, громадянське, Марія для нього – «маленький таємничий рай / Посеред пекла і згорьованої України» [321, с. 27].

Для юної, але по-дорослому мудрої Мотрі гетьман теж стане сенсом життя, кожна хвилина, проведена з ним – найбільша радість:

Люблю того, що перед Небом держить звіт,  
Отого, що зійшов, як сонце понад краєм...  
Він моє пекло, рай, початок і кінець,  
Із ним піду в огонь, в ясир, на палю... [321, с. 22-23].

Мазепа неодноразово картав себе за почуття до дівчини, коли «встотисячне горів розтерзаний» край, а він згорав у «любіві посеред руїни». Але ж «...любов олюднює чоловіка при владі, зміцнює його мужність, спонукає до великих учинків, до історичної боротьби, викликає державотворче натхнення,

зрештою, реалістичній владі додає романтичної свободи» [178, с. 5]. Очевидно, це кохання для Мазепи було натхненням у здобутті волі Україні:

Землі б цій жити, плодоносити, як породіллі.  
Вона ж то селами горить, то хуторами десь димить,  
У дворищах лиш гаддя і собаки здичавілі.  
Той тягне до царя, а той до короля,  
Тому кортить ходити в ханському ярмі.  
Кричить і стогне зранена земля [321, с. 25].

Він ладен був віддати «владу й славу» ради свободи України, але ж «де узяти голови, / Щоб не втягла Вкраїну у ярмо монархії» [321, с. 47]. Як зазначала Н. Зборовська, влада й свобода споконвіків перебували в напруженому антагонізмі, котрий в історії України набував національно-визвольного характеру. Імперія зазвичай збирала у своєму «матріархальному» лоні недозрілі для власної держави народи й організовувала їх у суспільну структуру, виконуючи не лише пригноблювальну, а й стимулювальну функцію в історичному розвитку нації. Зростання національної самосвідомості загрожувало імперській структурі, виявляло в ній головні проблеми й катастрофічні суперечності. «Активізована українська самосвідомість своїм „виходом” на історичну сцену не раз загострювала порубіжну проблему в Європі й Азії, сприяючи розпаду старих імперських структур та їх оновленню» [178, с. 10].

Коли Іван Мазепа зрозумів, що нічого не може вдіяти з собою, зі своїм почуттям, попросив руки Мотрі в її батьків, але вони відмовили, бо гетьман був більше ніж на сорок років старший, до того ж, і хрещений батько, а це великий гріх перед церквою. Найбільше лютувала Мотрина мати, бо не могла змиритися з тим, що не стала коханкою гетьмана. Любов було обернено на «ненависть і лють»: «Ревнивий біс її трясє й навідмаш б'є. / І вчить вчинити помсту, як осінні ночі, / Таке пожарисько, щоб запалали й небеса» [321, с. 33].

Як підкреслює Н. Лупак, із реального, історичного життя І. Мазепи в мистецтві збережено переважно два мотиви: стосунки з Мотрею та перехід

Мазепи від Петра I на бік шведського короля Карла XII і страта Кочубея та Іскри [288, с. 148]. К. Мотрич не обмежилася лише лінією чарівного кохання, авторка торкається фатальних для України подій – нищення Батурина, страти Кочубея й Іскри, божевілля Мотрі, анафеми Мазепи, втечі його з України. Допомагають реципієнту відтворити фізичну й духовну втрату в сюжеті образи-концепти: *Батурин, кобзар, Мойсей, ніч, доля*, яким у композиції роману відведено важливу роль.

У романах у віршах «Мазепа», «Батурин», «Мотрині ночі» переконливо зображено, що гетьман перебував постійно в оточенні зради (не лише родина Кочубеїв бажала йому помсти). Зрозумівши підступність політики Петра I, Мазепа укладає договір з шведським королем. А в цей час полковник-зрадник Іван Ніс впускає російське військо, яке не могло здолати Батурин. Місто було залите кров'ю й на довгі роки стало попелищем, через зраду козацької старшини було отримано й поразку під Полтавою. Освіченість Івана Мазепи, визнання його в Європі, стратегія звільнити Україну й народ була незрозумілою плебсу, а більшість із старшин прагнули лише «булави». Доля відібрала в нього все: «...Мотрю, неньку, Україну, волю, / Вже відбирає булаву і обертає славу на неславу» [321, с. 90]. Помираючи далеко від рідної землі, у думках-сповідях він прощався й просив прощення в найдорожчої людини:

Маріє-Мотронько! Моя сердечная кохана!

Прости! Для нас на цьому світі не було вінця!

Я там тебе чекатиму, моя найперша і остання,

В любові нашої початок є, лише нема кінця [321, с. 99].

Фольклорна концепція в аналізованому романі набуває філософського підґрунтя, а опис звичаїв, обрядів (хрестини, Трійця, Петрівка, виконання пісень, прокльони, що «чарами старий немудру напоїв» [321, с. 49]), увиразнює сенс національного, передає колорит епохи. Наприклад, віщування в образній формі відтворюють буттєві реалії: сліпий кобзар співав пророчу пісню «про Ірода й Іродіаду», як натяк на зраду Любки Кочубей; дід Сава «ліг на лаву», пішов «до Бога» під час хрестин й перетнув «печаллю путівець дитини»



[321, с. 9]; «Юдоль упорожні дорогу Мотрі перейшла», коли та збиралася на зустріч; «ченці явились мандрівні, як вісники біди» [321, с. 49]; «кричали дико під Полтавою сичі. / Як моторошно вони в ніч оту пугали» [321, с. 88]; «Кричали сови: «Гетьман впав і швед упав!» [321, с. 89], віщуючи трагедію України. Мотря відчувала, що десь Мазепа «поволі догорав», відходив у небуття, тому стала як «причинна:

То яблуню обніме, то клена пригорне,  
 То щось шепоче хмарам, під явором спочине,  
 І знову до ріки, як вивірка, майне.  
 Душа з душею говорила, шаленіла у коханні.  
 Він коло неї, крильми-руками обніма...  
 Ці відчуття такі нестерпні і останні,  
 Ця сцена розставання, моторошна і німа [321, с. 9].

Важливим композиційним елементом роману у віршах К. Мотрич є *сон*, що допомагає відтворити розгортання реального простору, передати психічний стан героїв. Сни бачили практично всі: Україні «снилось – викрала у неї долю» [321, с. 10] дитина в сповиточку, Мазепа то Мотрею «нецілюваною снів» [321, с. 21], то бачив сни «моторошні і пророчі» [321, с. 43]. У снах-віщуваннях Мотрі передбачалося трагічне майбутнє їхньої долі і долі України, як і в снах Батурина, який «палили, розпинали, / Із верб і нелинів в ріку текла журба осіння» [321, с. 47], і в човні «везли його по ненаситній Леті» [321, с. 79]. Сни тісно пов'язані з образами води, сліз, глибини, що у фольклорі асоціюються із межовими станами, переходом від одного до іншого:

У снах біжить до нього боса і щораз – стерня,  
 Й щораз до крові... крізь страждання й муки.  
 Й пливе-втікає із-під ніг кудись земля [321, с. 57].  
 У снах являлось те, що їй колись наснилось:  
 Батурин, Гетьман. Все здавалось чорним сном.  
 І батько їхав верхи на коні з Полтави.  
 І сад, і Сейм, і жах батуринський кривавий,

І дощ червоний з неба рясно моросив [321, с. 103].

Усі романи у віршах про Мазепу характеризуються масштабністю художнього мислення, розгалуженим сюжетом, складною фабулою, філософськими роздумами, сильними характерами та психологічними конфліктами, зрадами, помстами, галереєю історичних постатей – Дорошенка і Сагайдачного, Орлика і Войнаровського, Іскри й Кочубея, Петра І та Карла XII. «Мазепа» Л. Горлача складається з одинадцяти розділів, «Інтродукції» та «Епілогу», у яких «пролітає» життя гетьмана, нерозривно пов'язане з життям України, «збитої на коліна» Петром І. За мету автор поставив «переосмислити історію, на хвилюку стати Іваном Мазепою, аби зрозуміти втаємничений смисл його вчинків, хід його думок та вплив його особистісних почувань на долю нації» [382, с. 12]. Історичний роман у віршах «Мотрині ночі» К. Мотрич не поділений на розділи, текст сприймається як велике полотно з перевагою ліричного над епічним.

«Батурин» І. Шкурая складається з «Прологу», сімнадцяти частин і «Епілогу» про нищення гетьманської столиці з п'ятнадцятьма тисячами мешканців, відповідно й України. Структурним елементом роману є «тексти в тексті», «за допомогою яких автор намагається висвітлити історичні події з різних точок зору» [331, с. 141] – авторські примітки, з посиланням на грецькі міфи, афоризми видатних філософів, згадки про історичних осіб, колишніх і сучасних політиків.

Діяння й убоління гетьмана за Україну в «Сповіді Мазепи» А. Гудими подане в монологічній формі нарації. Перед реципієнтом постають картини як «облуди золотої пори», підступного життя царів, так і України, яку ззовні «орел скубе», а всередині – розбрат, старшина «все під себе загребла», серед козаків панує «кошовий Гусак», доли чорніють від «нашестья сарани», канцелярист Петрик замість Полтави поскакав на Січ підбивати «сірому повстати», домові «ниткоплутти» «доноси в'яжуть», орда «пришпорює коня», постійні накази: «Задля „Її величності Росії” / Клади живіт, Хохляндіє, – воюй

/ народ „збурився” і стих: / Бо лише кров пророків, а не слово, / Веде людей за тінями святих» [123, с. 44].

У романах у віршах і драматичній поемі Івана Мазепу зображено не лише як політика, романтичного героя, а й поета-філософа, автора пісні про чайку-Україну, що згодом стала народною і лейтмотивом звучить в усіх творах: «Ой горе тій чайці, чаєчці-небозі, / Що вивела діток при битій дорозі. / Чаєчка небога – то птах-Україна, / Що в небо на крилах у злеті ще зрине... [504, с. 36] («Батурин»); Ой горе, горе чайці ... Чи більше ніж мені?» / І голос в нього схожий на журу оту чайну [321, с. 58] («Мотрині ночі»).

Історичні романи у віршах «Мазепа» Л. Горлача, «Сповідь Мазепи» А. Гудими, «Мотрині ночі» К. Мотрич, «Батурин» І. Шкурая, а також історична драма «Розп'ятий Мазепа» митрополита Іларіона (І. Огієнка) є життєвою програмою авторів у спробі повернути нашій історії, культурі одне зі знеславлених у потоці віків імен – Івана Мазепи – та звернути увагу реципієнта на гнобительську політику Росії, яку вона вела ще за часів гетьманування Мазепи. Твори вирізняються насиченістю історичного матеріалу, художньо правдивим осмисленням минулого, тематичною розгалуженістю, поліпроблемністю духовності та державності, допомагають осмислити причини поразки під Полтавою й трагедії України крізь призму реалій сьогодення політичного життя, тому автори й закликають сучасника: «Щоб мати незалежну Україну, / Її, найперше, возведи в душі. / В своєму храмі. А тоді молися. / За неї стій. І поклади живіт» [123, с. 157].

### **2.3 Іван Сірко як код національного героя**

Козаччина подарувала Україні чимало яскравих історичних постатей, шанованих не лише на рідній землі, а й далеко за її межами. Серед них і козацький характерник, людина-легенда, кошовий отаман Запорозької Січі Іван Сірко, якому доводилося долати гетьманський розбрат, старшинські інтриги, і майже чверть століття, у добу Руїни, разом із побратимами боронити нашу землю від

спустошливих набігів. Недарма в народі говорили: «Історію України Нестор писав пером, а Іван Сірко шаблею і списом» [463, с. 11].

Пізнання світу людини й самопізнання як різноаспектне вивчення образів-персонажів, як результат трансформації людини в авторському художньому світі останнім часом є об'єктом багатьох наукових та художніх зацікавлень. Концепція людини в літературі зосереджується в декількох параметрах: тлумаченні художнього тексту як культурологічного документа та як репрезентанта філософського трактату людського буття. «Оскільки ж людина як найбільший креатор досвіду постає змінною «величиною», інтерпретаційні можливості цієї антропологічної опції практично необмежені» [433, с. 53].

Художня інтерпретація образу Івана Сірка почалася ще за його життя в усній народній творчості, яка «виконувала функцію живого літописця, несвідомо фіксуючи ті чи інші факти реального життя» [491, с. 204]. Образ національного героя інтерпретований у різних жанрах літератури, перевага, звісно, надається історичній прозі: романам, повістям, оповіданням. Значно менше інтерпретований образ Івана Сірка в ліро-епосі. Прикладами художнього осмислення цього образу є драматична поема (віршована трагедія) «Про що тирса шелестіла» (1916) С. Черкасенка, історичні поеми «Туми» (1947) І. Огієнка, «Чорна долина» (1953) О. Веретенченка, історичні романи у віршах «Чисте поле» (1990) Л. Горлача, «Іван Сірко» (2016) М. Тютюнника.

Твори І. Огієнка, Л. Горлача, М. Тютюнника розглянемо в типологічному зіставленні, у них акцентовано на найдраматичніших моментах вітчизняної історії, пов'язаної з постаттю кошового отамана-характерника, який постає відважним воїном-стратегом, людиною з надприродними здібностями, а головне – патріотом України, її духовно-ментальним символом, через життєві перипетії якого простежуються ознаки жорстокої доби.

Буття українського народу в XVII ст. асоціюється з феноменом Івана Сірка, подвиги якого оспівано в народнопоетичних творах, особливо в героїчному епосі. П. Охріменко писав, що лише згадка того часу про

народного улюбленця «козаків робила орлами, погоничів волів ніби кидала на бойових скакунів, кашоварів ставила до гармат, а козачки по паланках і зимівниках хапалися за рогаці, от що значить ім'я кошового Сірка!» [348, с. 3]. Кожен жанр усної словесності характеризується особливим ставленням до дійсності й засобом її художнього зображення, бо склалися вони в «різні епохи, мають різну історичну долю, переслідують різні цілі й відтворюють різні сторони політичної, соціальної й побутової історії народу» [378, с. 121].

В історичній поемі «Туми» І. Огієнка, романах у віршах «Чисте поле» Л. Горлача, «Іван Сірко» М. Тютюнника наскрізною темою є героїзм і патріотизм Івана Сірка, хоча автори не відходять і від народнопоетичної оцінки кошового. Він є уособленням «несмертельного типу» (Д. Донцов) героя, «це антропологічний символ, що виражає головні ідеї національного буття (походження, розвитку, цінності нації), персоніфікація культурної творчості як упорядкування власного культурного космосу, ідеалізована людина, яка діє в межах національної історії, простору і часу» [229, с. 83].

І. Огієнко упродовж усього життя переймався долею України, долучався до процесів формування української державності. Тому для нього Іван Сірко – це втілення національної ідеї, символ відродження нації. Поема «Туми» написана ще в 1916 році, а надрукована в 1947-му й увійшла до циклу драматичних поем епопеї «Наш бій за Державність».

І як культурологічний документ, і як філософський трактат буття Івана Сірка сприймається роман у віршах Л. Горлача «Чисте поле», сюжет якого побудовано на спогадах героя, який все життя боронив Україну, де немає «краю чварам». Саме за його правління «Січ стояла, як несхитна твердь, / перехопивши України смерть» [113, с. 484]. Січ для Сірка – символ «чистих душ, вольної країни», за її межами герой не відчуває впевненості, «йому постійно треба бути серед однодумців, вершити історію, воювати бусурманів, відчувати підтримку товаришів. Січ є його єством, суттю і сенсом життя» [250, с. 28]. Осмислюючи в Грушівці свій шлях перед дорогою «до Бога», старий козацький кошовий хоче висповідатись пам'яттю, думками він на Запорозжжі,

де відбулося його становлення: «І вийшов наперед вусань смаглявий / в червоному, під пояс жупані. / Світився каро погляд нелукавий, / прокалений на літньому вогні [113, с. 495].

У «Чистому полі» реципієнт є свідком формування характеру Івана під впливом подій: прихід на Великий Луг, вибори кошовим на Січі, роздуми про недалекоглядність гетьманів, походи на Крим, взяття Перекопа, дотримання козацьких звичаїв і традицій, зустріч із Степаном Разіним, звістка про смерть сина Петра, зрада та заслання в Тобольськ, розмови в Москві з царем, прийом послів на Січі. Безперечно, автор акцентує на найбільш важливих подіях про козацьку звиягу, героїчні й трагічні сторінки Запорозької Січі, яка у старості дала сили подумки «ширяти чистим полем». На думку Н. Мисливець, домінантним у спогадах головного героя є драматичне сприйняття світу, «яке постає то в романтичній поетизації Січі-вольниці, „де всі – як рівна рівня”, то в тяжких роздумах про трагічне становище народу, про ті втрати, які випали на його долю, про власне горе» [309, с. 104].

Структуру викладу подій у романі у віршах «Чисте поле» формує пам'ять (що є функцією особової самосвідомості й соціальних зобов'язань) головного героя з акцентом на найбільш суттєвому в бутті України і її національного героя. Літературні інтерпретації видатних осіб тією чи іншою мірою торкаються багатоаспектної проблеми ідеалу, особливо стосовно відповідності дійсності. Справедливим є твердження Г. Гегеля, що ідеал завжди реалізується в чуттєвому, людському образі. «Призначення героїв шляхетне; їх ціль – постійна боротьба з хаосом, невпорядкованістю, стихійністю життя; вони виступають як захисники справедливості, законів, міри і т. п. Герої відрізняються від богів одним – смертністю» [480, с. 100].

У зрілому віці репрезентує своє буття й герой роману «Іван Сірко» М. Тютюнника й відходить у небуття: «Десь так, за три дні до моєї смерті. / В бою? На жаль, Іване. Не в бою. / На пасіці... під грушею... під осінь... / Спаси мя, Боже, – Господа молю. / Пожив, козаче, і слава Богу. / Досить» [455, с. 99].

Переваги героїчного вбачаються в особистості, яка «горда своєю „славою і пошаною” як формою причетності до понад особистісного змісту світопорядку й байдужа до особистої самобутності. Героїчна цінність характеру визначається „змістом, який він намагається здійснити у якості мети”» [376, с. 42]. Яскравим підтвердженням героїчного буття Івана Сірка є слова з однойменного роману у віршах М. Тютюнника: у нього «походів / як у Москві на рік всіляких свят» [455, с. 29]; «Дванадцять раз вручали булаву / І не за повні винами підвали – / за те, що, кажуть, правдою живу, / До того ж маю голову й сміливість» [455, с. 33]; «за те, що Україну, / Як матір свою рідну бач люблю?» [455, с. 39]; «Мені в боях допомагала віра. / А воював же сорок літ підряд!» [455, с. 94]. Останній, дев'ятий, розділ роману М. Тютюнника «Рука отамана Сірка» розповідає про силу духу кошового після його смерті, про допомогу січовикам, яких «розкидала» цариця по світах.

В основу історичної поеми «Туми» І. Огієнка покладено похід вже старого Івана Сірка в Крим 1675 року, як відповідь на підступний напад на Січ під час Різдва в 1674 році та численні «хижі наскоки». Заголовок твору акцентує на темі зради, адже туми – це діти, народжені серед татар, одним з батьків яких був християнин, але вони: «Забули свою рідну мову, / І їм Україна не мати, / Покинули віру Христову / Ї ходили вже Січ воювати [313, с. 5].

Поема І. Огієнка написана в народнопоетичному стилі, події подано узагальнено, текст містить багато повторів: «І вийшов Сірко на високу могилу, / І в тумів уп'яв скорбні очі» [313, с. 8]; «Ї завмерло стоїть, мов стрільча та тополя / Сірко на високій могилі» [313, с. 13]; своєрідних обрамлень (рядки першої й останньої строфи першої частини): «Ї де ступить козак – повно крові та диму, / І тісно татарам як в жорні!...» [313, с. 4]; фольклорних тропів: «Печаль невимовна б'є чола» [313, с. 12]; «І вкрилися сумом довколишні далі, / І тирса спинилась шуміти» [313, с. 12], бранка «в розпачі витягла руки, / Ї звалилась додолу, підбита пташина, / І б'ється об землю з розпуки» [313, с. 7] та інші.

У поемі як у героїчному епосі зображено повернення з походу кошового й козаків, коли «слава плететься Сірку», він гарцює «на огерці баскому, / І стелиться пісня під хмари / І степом спішаються козаки додому, / А з ними і тумів отари» [313, с. 6]. І «Чисте поле», й «Іван Сірко», особливо «Туми» асоціативно переносить реципієнта у світ народної пісні, у якій сконцентровано погляди на події і діяння Івана Сірка, особливо на його патріотизм та героїзм: «Очерет шумить, верболіз гуде» (про обрання його кошовим), «Гей, та й схопивсь Сірко за шаблюку» (про боротьбу кошового Січі Запорозької проти гетьмана-зрадника Виговського), «А в Очакові турки плакали» (про зруйнування козаками на чолі із Сірком міста Очакова), «Гей, рубали козаченьки!» (про спільний похід, очолюваний кошовим, українських козаків і російського війська проти кримських татар), «Та ой як крикнув же та козак Сірко», «Гей, та то ж не грім в степу гуркотає» (про відважність та сміливість отамана та його війська).

Кращі риси запорожців – безстрашність у боях і походах, добродушність, вірність рідній землі – репрезентовано в образі легендарного кошового за допомогою народнопісенних паралелізмів, де «орли» і «сонечко» – військо, а «сизий орел» і «місяць» – ватажок: «Та ми ж думали, ой, та ми ж думали, / Та що сизий орел по степу літає, – / Аж то Сірко на конику виїжджає. / Гей, ми ж думали, ой, та ми ж думали, / Та що над степом та сонечко сяє, – / Аж то військо та славне запорозьке / Та на вороних конях у степу виграває» [460, с. 145]. Пісня гучним закликком пронизана зверненням Сірка до козацтва сідати на «вороненьких» і їхати до хана «в гості», щоб «наварити кривавого пива!» [460, с. 146].

Підтверджено документально, що в 1675 році Іван Сірко під час походу в Крим звільнив сім тисяч бранців, серед яких були ті, хто потрапив у полон раніше; але не всі хотіли повертатися в Україну (три тисячі), бо в Туреччині вже мали сім'ї, господи. В основі сюжету історичних поем «Туми» І. Огієнка й «Чорна долина» О. Веретенченка саме цей історичний факт – наказ кошового



знищити визволених із турецької неволі «статарчених» земляків у долині, які не хотіли повертатися в Україну.

У поемі І. Огієнка Сірко – хоробрий козак-охоронець, дбайлива та чуйна людина, у «душі його батько з козаком у герці» [313, с. 6]. Коли кошовий побачив сум в очах молодих тумів, яких взяли в полон, вирішив запропонувати їм вибрати «дорогу життя»: повертатися до татарської брами або йти на Запорозжя і стати «названим братом», та більшість «у Крим подалися статарчені туми» [313, с. 7].

У поемі «Чорна долина» О. Веретенченка Іван Сірко теж запропонував: «Не всі ви хочете додому / На Україну, до Дніпра, / Що ж – ваша воля. Не перечу, / Ідіть собі, хто хоче в Крим. / І віддаляються гуртами / Десятки... сотні... тисячі...» [80, с. 29]. Кошовий, побачивши скільки полонених повертається в Крим, засмутився, це викликало розчарування й біль у серці головного героя поем І. Огієнка й О. Веретенченка. «І думав він: свої біжать... / Пішли, пішли... Куди? У Крим! / Так ось за кого мерла рать.../ Невір-земля дорожча їм» [80, с. 31]. У тумах уособлено зрадників рідного краю, Юдів усіх часів, тих, хто за гроші ладен служити ворогові. Сірко робить висновок, що через зрадливців в Україні й згоди немає, тому їх жаліти не можна: «Хто раз служив ляху, / Москві, татарваху, – / не вірте тому вже довіку: / Такому лиш гроші / Для серця хороші, – / Їм тільки могила в опіку!...» [313, с. 9], – і дає наказ: рубати всіх до єдиного.

За спостереженнями М. Коновалової, долина, чорна від крові, горя, смутку у поемі О. Веретенченка «Чорна долина» – це міфічний простір, позбавлений географічних та історичних реалій, що трансформується в контексті «історичної долі нації: це поле бою з ворогом, місце фатальної загибелі в нерівному бою, трагічних усобиць, поле слави й ганьби <...> межовий простір між світом зла (ворожий Крим) і світом добра (рідна сторона)» [226, с. 35].

Похід 1675 року Сірка до Криму та нищення «перевертнів» детально описано в літописі Самійла Величка. Сірко, випробовуючи звільнених, сказав:

«Хто хоче, ідіть з нами на Русь, а хто не хоче, вертайтеся до Криму» [79, 2, с. 191], – сподіваючись, що вони все ж таки «вернуться на Русь. Він вийшов на могилу, що там була, і дивився на них, аж доки стало їх не видно. А коли побачив, що вони неперемінно простують до Криму, відразу звелів тисячі молодих козаків сісти на коні і, догнавши, всіх їх без найменшого милосердя вибити та вирубати вщент» [79, 2, с. 191].

Епізодично ці події осмислюються в роздумах головного героя роману у віршах «Іван Сірко» М. Тютюнника:

Колись отак орда та нетямуща  
 Надумала напасти знов на Січ.  
 Прийшли морози, ціла тьма та тьмуща,  
 Та ще й коли – саме в Різдвяну ніч!...  
 – Коси їх хлопці, ік такої мами! –  
 Й пішли косить, перехрестивши лоб.  
 Лежали, кляті, точно що снопами.  
 Місцями навіть схожі на той горб.  
 Було й побито, і в полон узято.  
 Б'ємо, б'ємо, а ви все за своє? ... [455, с. 94].

Зображено ці події і в романі «Чисте поле» Л. Горлача:

– Отак їх, отак – пробивався крізь лави  
 вертлявих ординців і сік, мов траву.  
 – Отак їх, синопки!» [113, с. 545].

Проблема зради, зречення своєї землі українцями є наскрізною в аналізованих творах. Якщо І. Огієнко акцентує на тумах-зрадниках, які служили татарам у XVI – XVII ст., то в романах у віршах це ті, хто виріс на рідній землі, але за найменшу вигоду ладен продати кращого друга, рідних, близьких і землю. Уболівання Л. Горлача за Україну, звертання до сучасних можновладців зливається із викликом Сірка:

Ви вмієте усе: продать братів,  
 пірнач купити, совість поміняти,

заплющитись, коли в руках катів  
 лебідкою заб'ється рідна мати.  
 Вам Україна – власні хутори,  
 оці палаци і страшні темниці.  
 Та буде так до часу, до пори,  
 мої ви побратими і убивці [113, с. 598].

Наскрізною ця тема є і в історичних романах у віршах «Бунтарська галера» та «Маруся Богуславка» М. Тютюнника. Автор порушує гостроболючу суспільну проблему і проводить паралелі минулого з сьогоденням, підтверджуючи філософськими роздумами ключову думку, що зрадниками є не лише яничари, більшість з яких: «З полів слов'янських золотий нектар. / Малесенькими «мамочко-о» кричали, / Ну а тепер лише – „Аллах акбар!” / Та їх таких – хоч з них гати загату! / І за минулі вже п'ятсот років / Було їх тищі й буде знов багато» [452, с. 20], але й ті, хто до булави тягнувся, хто ладен був за ласий шматок торгувати найдорожчим – честю, моральними принципами, рідною землею. В обох творах («Чисте поле» Л. Горлача, «Іван Сірко» М. Тютюнника) йдеться про те, що кошового було заслано в Тобольськ, бо його підступно схопив і здав полковник Жученко, той, кому Сірко довіряв. Роман М. Тютюнника навіть розпочинається розділом «Зрада», описом схоплення кошового:

Зв'язали – й на підводі, як вовка!  
 Й Жученко, гад, на кожному кроці гирка  
 Й дорогою весь час не замовка.  
 Радіє, бач, що встиг мене впіймати.  
 Аж труситься цареві догодить.  
 А що ж тепера скаже твоя мати?  
 Як стріне на порозі таку гидь? [455, с. 3].

Подібну картину підступної зради зображує й Л. Горлач. Свідомість українців сформувала стереотипи зради, яка «постійна і поширюється на усталені образи-апологети» [117, с. 55], вони мають життєвих прототипів

і фатальні наслідки для України. В історичних романах у віршах нищення Батурина – це зрадник Ніс, схоплення й видача Івана Сірка московському царю – Жученко. У романах у віршах «Чисте поле» та «Іван Сірко» автори виражають занепокоєння головного героя не своєю долею, образою за довірливість, а його вболівання за долю рідного народу і краю, де «розплодились» такі «хрещені земляки»:

О господи, спаси і сохрани  
народ від отаких хриstopродавців!  
Бодай би поздыхали десь вони  
аж у Криму в волосяній удавці.  
Ростуть жученки, як їх не губи,  
і робляться великими жуками,  
творці умілі зради і злоби  
з обагреними кровію руками [113, с. 595].

Проблема долі народу й рідної української землі, зради неодноразово порушувалася й автором поеми «Туми» І. Огієнка не лише в художніх творах. В автобіографічній студії «Рятування України» митрополит Іларіон чергово застерігає від тумів, яких стає все більше й більше: «Туми руйнували Україну і ставали їй юдами. Вони вірно служили татарам, полякам, москалям, туркам, але не Україні. Туми були слухняні й старанні під рукою кожного чужака-пана, але не під рукою українця: у себе були вони руїнниками...

Зрада – найбільший гріх супроти свого народу й своєї віри, і весь народ мусить пильнувати, щоб до останку вивести тумів із свого оточення. Сам Христос наказував: „Стережіться фальшивих пророків, що приходять до вас в одежі овечій, а всередині – хижі вовки (Матвія 7.15)»» [343, с. 449].

Україну в історичній poemі «Туми» І. Огієнка уособлено в образі матері: «І Мати безсила / Ламає вже крила / І гине в самоті, кохана» [313, с. 8], автор від імені Сірка звертається до неї з надією-впевненістю про зміни:

Краю милий, Краю Рідний,

Святий огню душі моїй,  
 Я вірю: буде завжди плідний  
 За тебе з ворогом най *бій*!

Душа живе лише Тобою,  
 Лише в Тобі життєвий чар –  
 За тебе сміло йду до *бою*,  
 Бо ти для мене Божий дар! [313, с. 9].

У поемі неодноразово згадується про *бій*, що перегукується із назвою третьої книги епопеї «Наш бій за Державність» та передмовою автора: «...Ідея Бою за свою Державність стала найголовнішою в Українського Народу, яка палючим полум'ям горить від давнини аж до наших часів. Горить у нас от уже більше 700 літ (1240–1961), то сильно спалахуючи, то трохи затихаючи, але ніколи не погасаючи! І найголовнішим Провідником нашого Бою за Державність завжди був сам Український Народ, який ні на одну мить не забуває своєї найголовнішої мети й найголовнішої цілі життя – Самостійної Української Держави! Не забував і кілька разів відновлював її» [311, с. 12].

Думками про непросту долю України, її майбутнє переймається й головний герой історичних романів у віршах Л. Горлача та М. Тютюнника:

І зрадити мій любий край, Вкраїну,  
 Без котрої мені як без води.  
 Я ладен з нею бути до загибуні,  
 Аби лише вона жила завжди! [455, с. 61];

Вкраїна, котру любимо до болю,  
 Народжує і Байд, і Павлюків.  
 І здатися – це зрадити і волю,  
 І Віру Православну, і батьків [455, с. 68].;

Живу лиш для святої України,  
 яка ніколи в серці не вмира [113, с. 493].

Іван Сірко – національний герой, який усе життя вів сміливу й нелегку боротьбу, у кожного вселяв дух вольниці й непокори, терпів муки й наруги за

свободу. Саме з таких «несмертельних типів», на думку Д. Донцова, які втілюють «вічні ідеї», «філософсько-інтелектуальне, світоглядне мислення автора твору» [227, с. 164], необхідно брати приклад. У статті «Криве дзеркало нашої літератури» він зазначив, що в українській літературі ці образи мають «викривлене зображення». Образ Івана Сірка в художній літературі теж далекий від героїчного символу українського народу, це «карикатура історичного, особливо якщо заглянути в лист його до хана – «Якою свіжою, людською, тріскучою силою, гумором і радістю життя – видається мова **історичного** Сірка в порівнянні з мовою гістєричного Сірка нашої літератури» [153, с. 272].

У романах у віршах «Чисте поле» Л. Горлача, «Іван Сірко» М. Тютюнника, поемі «Туми» І. Огієнка співвідношення історичного документа та фольклорних елементів мають історіософську вагу, образ Сірка у них «історичний», має «не викривлене» зображення. Сповнений народного гумору, гострого сарказму лист запорозьких козаків турецькому султану в «Чистому полі» Л. Горлача. Детально-достовірно інтерпретовано його в шостій частині роману М. Тютюнника «Лист турецькому султану» з підписом: «Іван Сірко. Від усього коша». У творі строфічно прокоментовано кожне звернення «Магомета», відповідь козаків, значення листа для усього народу: «Сміялись три дні. Та й читали три дні. / І кожен знов пропонував своє. /<...> Й сміялися повсюди. Навіть в Умані. / І навіть там, де сміх не до снаги» [455, с. 70].

У концепції Д. Донцова поняття *героїчного* є головним, провідну роль у ній відведено феномену козацтва. За його висновками, козацтво є носієм «джерел нашої традиції», «нашими предками по крові й духу», «нашими святими і героями» [152], є героїчним символом, ціннісно осмисленим зразком, пов'язаним з фактами реального розвитку України. Д. Донцов осмислює традиційні образи українського культурного героїзму, додаючи до сформованих типів «риси власного світогляду, чим робить великий внесок у традицію української героїки» [229, с. 84].

В історичних романах у віршах Л. Горлача, М. Тютюнника й поемі І. Огієнка неодноразово акцентується на героїзмі кошового, на ментально-духовній ролі Івана Сірка в бутті українців. У народно-звичаєвому, шанобливому ставленні до жінки подано спогади Івана Сірка («Чисте поле») про дружину Софію, які цілком відповідають народним уявленням про сім'ю козака: «Прощай, Софіє. Сонце пригріва, / а козакові стелиться дорога, – Сірко крізь вуса прокотив слова / і поклонивсь дружині до порога... – Прощай аж до наступної зими!...– поцілував жону, в сідло заскочив» [113, с. 569].

Теплом і турботою сповнені роздуми Сірка про сім'ю по дорозі в Сибір: «Я смерті не боюся. / Я міг в бою загинути за мить./ Та донечки ж, Надійка і Настуся... / Ось їх згадаю – й зразу защемить! / Щемить, коли згадаю й за Софію, / І про синів, соколиків моїх» [455, с. 23].

Сила, жага до волі – провідна риса характеру Сірка, яка часто асоціюється із легендами про його *надприродні* здібності. Усі вважали Сірка характерником, вороги називали «Урус-шайтаном», навіть його ім'я – «жах для невіри» [313, с. 4]. За переказами, Іван Сірко народився із зубами, і коли повитуха підняла його до столу, то він тут-таки схопив зі столу пиріг з начинкою і з'їв його. Це й було пророчим знаменням, що він увесь вік гризтиме ворогів [302, с. 19].

Про незвичайне народження Сірка писав і митрополит Іларіон у «Дохристиянських віруваннях українського народу» у розділі «Народження людини»: «Славний запорозький кошовий отаман Іван Сірко (+1690) народився на світ з зубами, і з цього пророкували, що він буде гризти все своє життя ворогів, головню татар та турків» [312, с. 208].

Оригінальна художня версія легенди про народження запропонована в романі у віршах М. Тютюнника: «Колись казали, нібито зубатим / І я родився, в празник, як на гріх. / Й сусіди довго заглядали в хату, / А я лежав і гриз собі пиріг» [455, с. 5].

У легендах і переказах, які сприяли кращому розумінню історичних подій, часто йдеться про незвичайне народження національного улюбленця та

його надприродну силу. Для народу він був нездоланим, йому приписували силу навіть після смерті. Наприклад, у переказах «Сила Сіркової руки», «Заповідь Сірка», «Превеликий характерник», «Сірентій Праворучник» ідеться про відтату руку, що сім літ козакам допомагала ворогів перемагати: «...одкопають та понесуть вперед війська: неприятель сам себе порубає!» [244, с. 129]; «Коли я вму, то одніміть у мене праву руку і возіть її з собою сім год. І куди ви будете повертати, там буду й я воювати. А як сім год пройде, то ви одкопайте мене та приложіть мою руку мені ... Так ото він через те не Сірко, а Сірентій Праворучник» [244, с. 137].

У романі «Іван Сірко» М. Тютюнника легенди й перекази про силу Сіркової руки інтерпретовано в останній, дев'ятій частині «Рука отамана Сірка»: руку зберіг отаман Неклипа (був колись джурою у кошового), козаки возили її, «Тримаючи в бою, як корогву» [455, с. 101], а вороги «Втікали, як від полум'я вошва» [455, с. 102].

Д. Донцов надавав важливого значення характерництву козацтва і пов'язував його з розумінням нації як самостійної, вольової спільноти, відзначав «містичний характер зв'язку людини з її пращурами через образ козацьких могил, – місця, де „похована разом з козаками свобода вільної колись України, з якою встане дух лицарства нашого“, місця, що репрезентує „вмерлих наших, котрі з Мазепою, Орликом, Полуботком і Гордієнком ідуть поруч з нами“, будучи основою національної ідеї як реалізації колективного ідеалу, світового завдання нації» [229, с. 84].

Навколо Івана Сірка існує ореол містичності – він не програв жодного бою, мав зв'язок із вовком-побратимом, навіть у зовнішності «на нижній губі з правого боку в нього була червона пляма. Сучасники вважали це знаком, даним Богом, щоб відрізнити його від звичайних людей...» [5, с. 517]. Про містичність Сірка-характерника багато народних легенд і переказів зібрав і записав Д. Яворницький (як і теоретично обґрунтував козацьке характерництво), зокрема «Його жахались вороги», «Як Сірко переміг татар». В останній описано перевтілення кошового: «Зіскочив з коня, дав його другому



козакові, а сам кувирдь – та й зробився хортом і побіг до татар... Як стали ті татари відпочивати, то той хорт поробив їм так, що всі вони поснули. Тоді він назад до козаків та знову кувирдь – і зробився чоловіком! Кинувся тоді з козаками до татар, усіх їх вирубав, а християн вернув назад» [244, с. 139]. Козацького отамана не брала ворожа шабля («Великий воїн»): «...його як хто шаблею ударить по руці, так і кожі не розруба, – тільки синє буде. ...татари його шайтаном так і прозвали» [302, с. 25].

Про характерництво Сірка неодноразово згадується і в романах у віршах:

Про це все знають й ляхи, і татари,  
Й прокляття шлють на голову мою.  
А ще, мовляв, я зупиняю хмари  
І ротом кулі на льоту ловлю!  
Ну що ж, ті хмари йшли на Запороги  
Й несли, було, до біса чорних злив.  
А кулі я випльовував під ноги,  
Мов кісточки від вишень чи від слив [455, с. 6].

Образ Івана Сірка в історичному ліро-епосі – «Туми», «Чисте поле», «Іван Сірко» – уособлення національного героя-ідеалу, втілення провідних ознак українського менталітету: патріотизму, волі, свободи, почуття власної гідності. Буття героя наближено до історичної реальності, й розкрито через самохарактеристику (роздуми, спогади, мрії Івана Сірка). Репрезентуючи події того нелегкого для України часу, І. Огієнко, Л. Горлач, М. Тютюнник акцентують на проблемі зради не як на поодинокому конкретно-особистісному випадку, а як на головній біді нації.

## 2.4 Історичний факт у репрезентації подій і героїв романів у віршах

Для історичного роману обов'язковим є документальність, наявність історичної особи чи події, що збереглися в «народній пам'яті» (В. Щербина); типологія вимислу, особистості і принципів художнього освоєння дійсності

(І. Варфоломєєв); позитивний герой, у якому втілено «прогресивні тенденції історії» (С. Петров). Це далеко не всі ознаки історичних романів у віршах «Устим Кармалюк», «Северин Наливайко», «Клекотіли орли», «Сповідь Мазепи» А. Гудими, що сприяють досягненню морально-етичних і духовних надбань нації. У романах А. Гудима звертає увагу читача на факти історії як концептуальну ознаку не лише репрезентуючи події, а й виписуючи «портрети» героїв. Реальні свідчення, літописи, артефакти по-новому змодельовані в сюжетах у розкритті історичного тла, є невід'ємним естетичним і суспільним концептом і генологічною ознакою його творів.

Потребу читача, на переконання М. Ільницького, не можна вдовольнити зображенням сцен, де герої вчиняють подвиги, виявляють безстрашність, відчайдушність, винахідливість тактичного характеру, де мотиви дій персонажів зрозумілі самі собою. «Письменник намагається творити характери, які втілюють не лише лицарські риси, волелюбність, а й розум, здатність осмислювати свою епоху і себе в тій епосі» [195, с. 170].

Саме з цією метою А. Гудима вдався до моделювання історичного минулого в романах у віршах. У передмові до збірки «На вівтар волі» він так пояснює задум написати їх: коли в Україні оновлені сили прагнули зробити її європейською державою, а дехто з великодержавців заявив, що «національна ідея не спрацювала», тоді виникла потреба писати, переписувати, скріплювати єдиним духом незборимий народ, «котрий не забуває свою історію і робить з неї мудрі висновки» [122, с. 6]. І письменник по «самісіньку душу занурився в коротке, як спалах блискавиці, мужнє життя» [122, с. 6] Максима Залізняка та Івана Гонти, Северина Наливайка, який «за крок од поверженого Косинського зупинився в нерішучості» [122, с. 5].

Прототипами головних героїв його романів є відомі історичні особи – Іван Мазепа, Северин Наливайко, Устим Кармалюк, Максим Залізняк, Іван Гонта, життєписи яких були суттєвим тлумаченням історичних подій і зафіксованих фактів. Документ, наукове дослідження зображеного часу вимагають особливих авторських пошуків, щоб художній твір був не

ілюстрацією історії, а її переживанням, адже одна і та ж подія може бути по-різному потрактована письменниками. Факт тлумачиться як: «1. Дійсна, не вигадана подія, дійсне явище; те, що сталося, відбулося насправді. <...> // Те, що є матеріалом для певних висновків і відповідає об'єктивній дійсності. <...> 2. Реальність, дійсність; те, що об'єктивно існує» [78, с. 1526]. Деякі невикладані події, художньо змодельовані А. Гудимою в романах у віршах, ми розглянемо докладніше.

Документально зафіксовані факти в історичному романі у віршах «Сповідь Мазепи» А. Гудими функціонують як фрагменти жанру-вставки. До кожного з десяти розділів поряд з ілюстрацією з альбому «З української старовини» автор подає епіграф, часто з цитуванням історичних джерел. Перший розділ «Ох, булава..» починається історичною довідкою: *«Червня 25 дня року 1687 поблизу р. Коломак гетьманом обрано Івана Мазему. І йому веліла Москва: „дабы службу и радение показати”, збудувати шанці на р. Самары, Орелі... старшина вінише Мазепу, та без чолобиття гетьмана нема. А Москва тим часом захлинилась у боротьбі за престол між Софією і Петром»* [123, с. 3]. У ньому, відповідно, ідеться про обрання гетьманом Івана Мазепи і його роздуми над долею України у «пазурах» Москви.

Десятий, заключний розділ «Агій! Полтаво!..» розповідає про поразку Мазепи в бою під Полтавою, втечу й останні дні життя в Бендерах та застереження не чекати кращого буття: *«27-день червня року 1709. З Полтавською баталією Україна втратила все: і волю, і долю свою. Залишився незнищимий дух Мазепи... Недужий гетьман б'ється з важкими думками та спогадами на берегах Дністра, востаннє молиться за Україну, аж поки сонце розкрало буття навпіл: у пільмі – він, у сірому присмерку – побратими його»* [123, с. 148].

Деякі епіграфи роману у віршах не мають точної дати, але в них згадуються історичні особи, наголошується на їхніх вчинках, зафіксованих у козацьких літописах, достовірних джерелах, народних творах. Наприклад, у другому розділі «Ворохобна Україна» – *«...До всього неспокою і нашестя*

сарани – ще й невгамовний канцелярист Петро Іваненко (Петрик) підбиває Січ до непослух» [123, с. 18]; у четвертому «Печалить сором гірше від жалю» – «Клекоче Правобережна Україна. ...Абазин гине, Самусь та Іскра складають клейноди, „милість” царя жене Палія в Сибір. Мазепу безсонними ночами хапає страх: а хто страшніший – мертві чи живі?» [123, с. 52].

Реконструючи історію в художніх образах, А. Гудима посилається на реальні свідчення, документи. Особливим чинником твору, у якому прототип головного героя – історична особа, є відбір історичних фактів як фундаменту художньої правди і, відповідно, позиції письменника. «Кожна нова інтерпретація, – на думку О. Червінської, – це нова концепція, що висловлює історичне мислення її автора» [485, с. 151].

Роман у віршах «Устим Кармалюк» А. Гудими – це розкриття внутрішнього світу персонажа й історичного тла, що вимагає аналізу фактів у їх діалектичному взаємозв'язку.

Л. Романенко, досліджуючи образ Устима Кармалюка як історичної постаті в українській літературі та фольклорі, пише: «Однією з визначальних рис української літературної кармалюкіани є поглиблення філософського осмислення історичних подій, зображення отамана в контексті гуманістичних канонів сучасності» [388, с. 19]. Дослідниця умовно ділить твори на три групи: 1) у яких побудова сюжетів, конфліктів, зображення персонажів суворо підпорядковуються правді факту, документальній адекватності; 2) у яких акцентується на відображенні реальних подій і осіб, де історія виступає лише тлом, поступається місцем авторській фантазії, що значною мірою „притлумлює” вагу історичного факту; 3) такі, що практично позбавлені історичних, документальних доказів [388]. Письменники вільно послуговувалися з історичним матеріалом або з метою стимулювання власної уяви, або для увиразнення образів і сюжетів, узятих з уснопоетичної традиції.

Усі три частини роману у віршах «Устим Кармалюк» починаються посиленням на судові акти, архівні матеріали із зазначенням ключових для змісту дат: I частина «За Сибіром сонце сходить» – 21 жовтня 1822 року

**(З журналу Подільського губернського правління «Из особого же сведения, вытребованого справкою из Каменецкой градской полиции значит, что Казанский ордонансгауз от 3-го июля 1819 года № 438... уведомил... колодники Устим Карманюк вместе с Данилом Хроном из путевой тюрьмы учинили побег... Устин же, Михайлов сын, Карманюк, примет таковых: лет от роду 20, росту 2-х аршин 6, 1/2 вершков, лица круглого, носа умеренного, волос на голове, бровях, усах и бороде светлорусых, глаз голубых, родом Литинского повета из с. Головчинец, крестьянин...»)** [124 с. 265];

II частина «Чорні хмари» – 1832 року 17 травня **(З наказу Київського губернатора міській і земській поліції «Содержащийся в литинской градской тюрьме важный преступник с 14 на 15 число истекшего апреля бежал; приметы оного: росту большого, сложения плотного, волосы светлорусые, лицо кругловатое, глаза серые, во рту в нижней щеке передний зуб выбит, говорит русским, польским и еврейским языками... лет 47»)** [124, с. 317];

III частина «Ой, не лети, орлице» – 1835 року 23 серпня **(З оповіщення Летичівського земського суду «Сего м-ца с 12-го на 13-е число ночью злоумышленники, вооруженные в ружья, пики, пистолы и ножи, напав на посесоршу селения Красносиолки г-жу Поплинскую, ограбили ее... Главный же сих злоумышленников Юстин Карманюк... росту умеренного, собой плотен, на лице почернел, волос темных, кои напускает дабы закрыть клеймовые знаки...»)** [124, с. 350].

Ці документальні епіграфи-підтвердження перед кожною частиною налаштовують реципієнта на достовірність й узагальнено входять у художню тканину твору, окреслюють його хронотоп (1822–1835 роки), набувають значення додаткового свідчення тогочасних подій. А. Гудима не вдається до детальних описів методів боротьби Кармалюка з панами, втечі з каторги від конвоїв, автор репрезентує причини, що спонукали його героя стати народним месником. Ще після першої втечі з каторги Устим вирішив нести «хрест важких митарств» заради вбогого люду: «Довкола люди – мов причинні, / Сваюля

дика, люте зло. / Сваюля. Панська воля... Ти їх / Спізнав, поганьблений клеймом» [124, с. 353].

Не можна погодитися з твердженням Л. Романенко, що недоліком роману у віршах «Устим Кармалюк» є надмірна увага до особистого життя ватажка, що провідною у творі є тема жіночої зради і ревнощів. «Складається враження, що боротьба Кармалюка пов'язана виключно з жіноцтвом, що без нього месник не став би виразником народних ідей» [388, с. 18] Так, особисте життя героя не залишено поза увагою, у тексті твору лірично поданий «любовний трикутник», але й зображення цього «трикутника» уможливорює повноту розкриття образу головного героя. Якби цього не було, то він виглядав би однобоко. Друга й третя частини – це розповідь про боротьбу месника з поневолювачами, переховування від переслідувань, мрії залучити якомога більше однодумців до своїх загонів: «Як сподівався, ждав повстання – / Страшного, лютого!... Нема... / Палив. Надіявся, що іскри / По всіх Поділлі рознесе» [124, с. 351].

На наше переконання, у сюжеті романів у віршах А. Гудими акцентується на суспільному, а не приватному житті Устима Кармалюка, Северина Наливайка, Івана Мазепи. Про них написані сотні художніх творів, починаючи з різних жанрів усної народної творчості, переважно історичних, чисельність інтерпретацій неможливо точно вирахувати, про кожного вже створено *метатекст*. І щоразу наступне моделювання їхнього життя подається на тлі подій в Україні як достеменність, пропущена через окрему людську долю в пам'яті народу.

Докладніше зупинимося на історико-культурному феномені образу українського народного гетьмана Северина Наливайка (1560–1597), на подіях і фактах, пов'язаних з його боротьбою в художньому осмисленні А. Гудими. Діяння цієї непересічної особистості були об'єктом художньої інтерпретації в різних історичних жанрах, особливо в романах: «Наливайко, або Часи лихоліття в Малоросії» (1833) П. Голоти, «Северин Наливайко» (1940) І. Ле, «Северин Наливайко» (1978) В. Кулаковського, «Северин Наливайко» (1996) М. Вінграновського, а також історичній повісті «Северин Наливайко» (2010)

Ю. Сороки. Менше представлений образ Наливайка в ліро-епосі – дума (поема) «Солониця» (1862) та драма «Цар Наливай» (1900) П. Куліша, поема «Наливайко» (1825) К. Рилєєва, драматична поема «Северин Наливайко» (1934) С. Черкасенка, балада «Остання сповідь Северина Наливайка» (1966) М. Вінграновського, роман у віршах «Северин Наливайко» (1995) А. Гудими. Майже в усіх жанрах у назву винесене ім'я головного героя й кожен твір тяжіє до конкретнішого відтворення історичної значимості персонажа.

Художнє моделювання історичної постаті Северина Наливайка в контексті національного минулого України було об'єктом вивчення науковців (А. Віннічук, І. Дзюба, Г. Полещук, В. Приходько, О. Проценко, Л. Ромащенко, М. Сиротюк, Л. Собчук та ін.), але про роман у віршах А. Гудими згадувалося побіжно лише в роботі Л. Сакаль-Лісніченко «Еволюція художнього бачення образу Северина Наливайка в українській літературі XIX – поч. XXI ст.», у якій зазначено, що цей текст є творчим переспівом роману І. Ле [400, с. 8], про це варто подискутувати.

О. Червінська стверджує, що історична особа, яка стала літературним персонажем, має низку проблем, найбільш суттєві – «обов'язкова „обтяженість” факту вимислом (проблема синтезу об'єктивного і суб'єктивного в кожному варіанті відомої фабули), особливості сприйняття традиційного образу і його відповідних інтерпретацій у різних часових контекстах» [485, с. 150]. Цей аспект необхідно враховувати й не зводити до однотипності смаків, думок і освіченості, які формують кожного окремого реципієнта. Навіть у науці уявлення про будь-якого історичного героя, як і про будь-який історичний факт, не може бути усталеним. «Якщо шукати в чому-небудь закономірності, так це в тому, до яких художніх форм тяжіє кожен конкретний образ» [485, с. 150].

Романи у віршах А. Гудими «Клекотіли орли», «Устим Кармалюк», «Северин Наливайко» написані в народнопоетичному стилі, але вони не позбавлені достовірних фактів, навпаки, характеризуються інтроспекцією душі текстового суб'єкта і, головне, зверненням до етноментальних, народно-

історичних джерел. В одних жанрах дійсність відображена лише в загальних рисах поза волею виконавця, в інших – цілком конкретно, «у них описуються історичні події, місцезнаходження, персонажі» [378, с. 121].

Так, твори А. Гудими за ритмомелодикою нагадують народну пісню (історичну, суспільно-побутову та родинно-побутову) з розмаїтістю художньо-поетичних засобів, образів-символів, уведенням у текст зразків фольклорної лірики. Частини романів названо рядками народних пісень: «Не притоміться, коні вороні...», «Ой ти, воле, рідний краю» («Северин Наливайко»); «За Сибіром сонце сходить», «Чорні хмари», «Ой не лети, орлице» («Устим Кармалюк»); «І закипів пекельний біль», «Танець вогню і мечів» («Клекотіли орли»). Назви репрезентують тему в узагальненій народній оцінці.

Головного героя роману у віршах «Северин Наливайко» зображено відповідно до народнопоетичних канонів, певною мірою романтизованим – *красенем*, від погляду якого стискалося серце молодиць і дівчат (Орися, Барбара): «Він увійшов... Як вітер степовий! / Сахнув, як промінь, карою смагою» [125, с. 44]; *вправним вояком із воя*: «То не рубака – суций дідько, / Коли при шаблі й на коні. / А ще як засміється дико – / Аж попід шкірою мороз» [125, с. 57]; *авторитетом серед народу*: «Ледача челядь. З Наливайковим / Ім'ям поганим на вустах» [125, с. 82]; лише у *ворогів*: «А посмішка!.. А той оскал пекельний, / Що в Северина грали на вустах!... / У божевілья кидали. Смертельний / В ротмайстрів поселяли страх» [125, с. 125]. Це доказ того, що народна фантастика є «живим виявом народного духу і може послужити міцною основою для втілення цілком сучасних художніх ідей» [195, с. 184].

Історичний факт у літературі існує у триєдності: «документ – уява – інтертекст» – з конкретно семантичною наповненістю внутрішнього світу твору, якщо він «енергомісткий», то переростає в подію, явище. У жодному з художніх творів про Наливайка письменники не обходять увагою бій під П'яткою. У романі А. Гудими головний герой зображений не в період свого формування, а вже в період становлення. Саме після бою під П'яткою, про



участь у якому до кінця життя шкодував, Северин покидає двір князя Острозького й іде боронити православний народ і Україну:

Його Вкраїна – тиха і боляща.

Крий Боже – ні! – не це його ляка,

А – віра! віра! – вмерла чи жива ще?!

Зведись, народе зганьблений, з колін.

Не кара Божа і не вада – бідність.

На сполох скоро обізветься дзвін –

В крові розбудить прадідівську гідність [125, с. 39].

Історична особа – це явище своєї епохи, хоча кожен письменник, зображуючи її, дивиться на особистість з точки зору свого часу. У цьому й проявляється його приналежність до певної епохи. Автори колоніальної доби не могли подати образ Северина Наливайка у всій його повноті, оскільки не мали доступу до окремих архівних матеріалів, документалізованих свідчень, а ще й були заангажовані ідеологією системи. Постколоніальний період уможливив нове прочитання і сформував новий погляд на досить значні події й постаті нашої історії. У тому, як інтерпретується який-небудь героїчний вчинок у художньому творі, «виявляється світоглядна суть підходу до нього» [485, с. 148]. У романі у віршах репрезентовано історичні події, що мали доленосне значення не лише для Наливайка, а й усієї України, – бій під П'яткою, діяння князя Острозького, страта Косинського: «Вишневецький у Черкасах / Його повинну голову відтяв» [125, с. 68], підступне схоплення Наливайка й видача його полякам. А. Гудима в «Северині Наливайку» переконливо довів, що наростання народного спротиву з кожним днем зростало в суспільстві й не залишало нікого байдужим, навіть «Симон Пекалід (і шаблю!) гострить» [125, с. 53]. С. Пекалід (1567–1601) – це придворний поет князя Острозького, уривки творів якого «цитуються» в описі подій під П'яткою: «...Люта зима, / Й по дорогах у заметі йти було важко, / Все ж козаки / До фатальної П'ятки добралися швидко / Брами в'їзні / Укріпили і двері усі

зачинили.../ Тридцять гармат довгоствольних / Поблизу ровів розмістили, / ...Призвідник походу Косинський / Швидко під'їхав» [125, с. 58].

А. Гудима акцентує увагу на тому, що головний герой був не лише свідком і учасником скоєного під П'яткою, а й розкриває причини, чому Наливайко пішов у той бій. Він не довіряв Косинському, який умів «оголити рани й ропою бризнуть на козацький біль» [125, с. 54], і воював не для того, щоб «люди від панства боронити», а щоб «від князя визволить себе» [125, с. 54], щоб «булаву козацької України / Здійняти вище київських хрестів» [125, с. 55]. Для підтвердження наведемо думку Д. Яворницького: «У боротьбі Лободи й Наливайка з поляками значно чіткіше виявилися причини ворожнечі, ніж у боротьбі Косинського» [514, с. 108].

Трагедію під П'яткою письменник зобразив не описом батальних сцен, а констатацією наслідків – з *цитуванням* твору С. Пекаліда: «Лави зчепилися міцно, / І бій розпочався жахливий, / Серце забилося, / Палає душа, кипить розум од люті.../ Тут гаківниці із паш / Викидають вогонь смертоносний, / Там із гармат вилітають / Од іскри жахливі ядра... / табір острозький у безладді, / Зруйновано табір козацький» [125, с. 60]; *відтворенням* загальнолюдського горя: «Сім днів у П'ятці – траур і костри – / Батьки синів, / Сини батьків хоронять. / І три могили братські – аж три! – / Пішли загиблі в безвість – до Харона» [125, с. 64].

Серед причин, що підняли невдоволений український люд на боротьбу проти поляків у цей період, Д. Яворницький в «Історії запорозьких козаків» назвав три: станова, економічна та релігійна, зазначивши: «... для українського народу зневаження прадідівської православної віри завжди слушно вважалося найгіршою і найтяжчою з усіх образ. А що про образу православ'я йшлося при боротьбі козаків під проводом Наливайка з поляками – це видно з нападів козацького ватажка на костьоли, на маєтки уніатського єпископа Терлецького та його брата, на панів – прихильників унії» [514, с. 109].

Відомо, що брат Северина Наливайка, Дем'ян, був його наставником, викладав у колегії, згодом став настоятелем соборної Богоявленської церкви

в Острозі, «духівником дворовим» князя Острозького. У романі у віршах і Дем'ян, і князь переймаються долею «православного люду», і після бою під П'яткою князь наказав відправити «по вбієнних тризну», і в народі проповідувати «казання» правди: «— На бунт, панотче. До мирян виходь. / Щоб те казання... кожного достало» [125, с. 67]. Але не одними «казаннями» Дем'ян Наливайко боровся. За твердженням Д. Яворницького, були наїзди священика, «вченого захисника православ'я, на маєтки польських духовних і світських осіб, прихильників унії» [514, с. 109].

У жодному зі своїх романів А. Гудима не вдається до розлогої інтерпретації легенд та свідчень про смерть героїв. Наприклад, підступне вбивство Кармалюка подано так: «Прокинься, люде! / Батька вбили!... / Заплакав пугач під вікном» [124, с. 389]. Автор не деталізує, як ціною життя Северина Наливайка, отаманів Шаули та Шостака козацька старшина намагалася виторгувати прощення в польської шляхти та які тортури головний герой витримав «у міднім бику» [84, с. 229], зафіксовано, що Северин отримав зашморг з-за спини від заздрощів і зради «вірнопідданих рабів» [125, с. 146]: «— Землі не нашої падлюки! / Вкраїни вишкребки слабії! / Мені ви заламали руки — / А душу в'яжете собі» [125, с. 147].

«Клекотіли орли» — це роман-нагадування про селянське повстання 1768 року, події Коліївщини, однієї з «найдраматичніших сторінок» (І. Дзюба) здобуття національної волі, «відродження двічі вбитого козацтва» (М. Костомаров), про героїчне минуле українського народу, його сильних і відважних лідерів — Максима Залізняка та Івана Гонту. Роман у віршах складається з прологу та трьох частин: «Благовіст», «І закипів пекельний біль» і «Танець вогню». Кожна з цих частин має по декілька розділів: «Млівський титар», «Мотронинська обитель», «Дивний послушник», «Терпіть і віруйте», «Помоліться востаннє», «Світанок у Медведівці», «Чорні блискавиці», «Споборники», «Ой Лисянко!», «Поквапся, Гонто», «Весілля без наречених», «Чорна зрада», назви яких вказують на топоніміку історичних подій. Коліївщину в романі у віршах репрезентовано на історичних та фольклорних

фактах про тогочасся. Визвольні змагання завжди знаходили широкий відгомін у фольклорі, уже наприкінці XVIII ст., майже відразу після подій, з'являються перші твори про гайдамаччину: «Годі, коню, в стайні спати», «Ой закурила, затопила сирими дровами», «Максим козак Залізник», «Ой наварили ляхи пива», «Виїхав Гонта та із Умані», «Ой задумали та преславні хлопці» та інші. Одним із перших, хто почав записувати гайдамацький оповідний фольклор був П. Куліш. У «Записках о Южной Руси» він умістив понад 20 переказів, зібраних на Черкащині: про гайдамацький рух («Нічний напад гайдамак», «Втеча гайдамак», «Гайдамаки в Жаботині», «Гайдамаки в Умані»), про конкретних осіб («Максим Шило», «Перебування Максима Залізняка в Черкасах», «Про гайдамаку Швачку»).

У праці «Коліївщина. Гайдамацьке повстання 1768 р.» П. Мірчук зазначає, що Московщина, як і Польща, були певні, що перемога над Мазепою була смертельним ударом для змагань українського народу до відновлення самостійної, незалежної держави, і «окупована ними частина України стане вже назавжди невід'ємною частиною їхньої держави, з покірною „русинською”, чи „малоруською” людністю» [317, с. 15]. Для поляків це було повторенням Хмельниччини, для москалів – поширення визвольної боротьби українського народу на Лівобережжя, яку вони втопили в морі крові українських повстанців.

На жаль, і сьогодні історики та митці не мають єдиної думки стосовно внутрішнього змісту подій Коліївщини й по-різному їх трактують: прояв релігійних чи етнічних воєн, соціального розбійництва чи національно-визвольного повстання, селянської «революції» або ж нової козацької війни. У дослідженні кожного нового твору про Коліївщину науковці апелюють до «найкоментованішої» (Г. Грабович) поеми Т. Шевченка як найоригінальнішого високохудожнього зразка про ті події від «онука» гайдамаки, щоб бачили «сини і внуки, що батьки їх помилялися» [498, с. 128]. Після друку «Гайдамаків» Т. Шевченка письменники еволюціонують до створення образу гайдамаки-рятівника, репрезентанта соціального про шарку, героїчного борця проти національного уярмлення, підносячи його до рівня естетичного ідеалу.

Події Коліївщини в романі у віршах А. Гудими, як і в народній творчості, «обросли» художньою вигадкою та достовірністю (вбивство титаря Данила, освячення ножів у Холодному Яру, злочини конфедератів, облога й «різня» в Умані). Окрім історичних джерел, художнім взірцем роману у віршах «Клекотіли орли» А. Гудими є «Гайдамаки» Т. Шевченка. У творах багато спільного як в основі сюжетно-змістової моделі, у зверненні до народнопоетичної оцінки подій, зображенні головних героїв, так і в жанровому визначенні. Серед літературознавців ще й досі немає згоди щодо жанрового маркера «Гайдамаків» Т. Шевченка: поема чи історичний роман у віршах [27, с. 302]; [418, с. 30].

Трагічний епізод про жорстоке вбивство Данила Кушніра, титаря Успенського храму, на початку твору є красномовним вираженням злочинів польської шляхти, конфедератів стосовно православних українців, останнє й стало передумовою повстання. Багатьох священників було піддано мукам та страчено. Силою зброї храми передавали католикам, а чужинці намагалися цілком підкорити короні всі сфери життя українців, жорстоко експлуатували православне населення. Церква для організаторів руху була і центром духовності народу, і силою, яка може згуртувати їх, адже віра уособлювала Україну.

А. Гудима в романі «Клекотіли орли» у центр модифікованих ним подій про Коліївщину, коли Україна була «вже суцільною раною», поставив ватажків – Максима Залізняка, Івана Гонту та самих гайдамаків, образи яких було спотворено польськими й російськими істориками та письменниками. Твір надруковано в пострадянський час, коли була можливість користуватися різними документами, історичними коментарями, а, головне, авторська думка не карталася як ідейно-хибна. Оскільки у час написання «Гайдамаків» Т. Шевченком такої можливості не було, він зазначив: «розказую так, як чув од старих людей; надрукованого і критикованого нічого не читав, бо, здається, і нема нічого» [498, с. 128]. Ідейно-змістова наповненість поеми прочитується, на думку В. Барчан, крізь призму філософських засад авторського мислення.

Смислове поле філософувань митця сконцентовано у вступі, «Епілозі», «Передмові» до поеми, у розкритті проблеми «національної екзистенції як буття національної присутності», яку він осмислює «крізь призму кризи індивідуальної, культурної, колективної пам'яті, до яких апелює через спогад» [19, с. 17].

У романі «Клекотіли орли» часопростір минулого й сучасного України, героїка її «орлів» також актуалізується в ліричних відступах, особливо в «Епілозі», «Пролозі», закликах героїв, піснях кобзаря, які не «зітліли», бандури «вціліли», тому й необхідно їх нести в люди, вести до «вінця». Конкретні події і постаті А. Гудима репрезентує у філософських вимірах, апелюючи до сучасника згадати могили Сірка й Палія, гетьмана Богдана, берегти той дух, «як Вкраїну стереже Ревучий» [126, с. 264], пам'ятати, як онуки Наливайка й сини Мазепи піднялися на «страдний хрест», тому і в цей, «непевний» час звертається до Бога: «Благослови, Всевишній Отче, нас / І причасти небогу-Україну» [126, с. 151].

А. Гудима зобразив події Коліївщини не як сліпий бунт проти панського гніту, а як організоване повстання з ясною метою – звільнити селян від жорстокого польського визиску, здобути національну волю й домогтися відродження Гетьманщини. На підтвердження хотілося б навести слова П. Мірчука: «В українській народній традиції немає й тіні сумнівів у правоті й чистоті ідей коліївського повстання: ідеї національної волі й соціальної справедливості» [317, с. 305]. Об'єктивно схарактеризовано гайдамаків та їх ватажків («Андрій Журба. А це – Микита Швачка. / Павло Таран і Неживий Семен» [126, с. 209]) як розумних, безстрашних захисників покріпаченого українського народу, а не розбійників та «коліїв», які в громадах, за стародавнім звичаєм, відповідали за забиття худоби: «Не злодії! Не вбивці! – знедолений люд / Вже не в силі виносити панську сваволю» [126, с. 223]. Легенда про «дикість гайдамацьку» й некультурність «колишньої України», на думку Д. Донцова, виникла в той час, коли батуринський замок був перетворений на купу каміння, коли багаті культурні скарби, зібрані в палацах

гетьманів, почали розкрадати хто хотів, «коли Україна, як той паж, зв'язана і сплюндрована, здавалось, летіла назустріч неминучій історичній смерті...» [154, с. 9].

Символіка назви роману у віршах «Клекотіли орли» розкривається через образи гайдамаків: «Орли мої! Тепер – ви гайдамаки. / Ви колії <...> / Оті – сумирні, боязкі, похмурі? / Яких пани впрягали у ярмо? / Заклекотіли! Мов орли в підхмар'ї. / На тім стояли. Й нині стоїмо» [126, с. 206]. У народній свідомості орел – господар небес, цар птахів. У давнину вірили, що «після смерті мужній воїн стає орлом» [87, с. 409]. Зберігаючи архетипний зміст цього образу, А. Гудима порівнює героїв роману з птахом, який є оберегом і захисником від усякого лиха й після смерті відроджується. Піднялися орли тоді, коли «орлині крила витріпало в клоччя» [126, с. 192], і знайшовся той, хто «заклекотав» до всіх, – «Ченця, торговця, селянина. / Благослови, пречистий отче. / Господь нас кличе й Україна» [126, с. 188]. Т. Шевченко в «Гайдамаках» також називав месників орлами: «Сини мої! Орли мої! / Летить в Україну, – / Хоч і лихо зустрінесться, / Так не на чужині» [498, с. 66]. Його герой Ярема не знав, що «виросли крила / Що неба достане, коли полетить» [498, с. 72]. Про Максима Залізняка поет писав: «Літа орел, літа сизий / Попід небесами; / Гуля Максим, гуля батько / Степами-лісами. / Ой літає орел сизий, / А за ним орлята» [498 с. 89].

Головні герої роману у віршах – Максим Залізник і Іван Гонта – презентовані автором відповідно до біографічних даних та фольклорних джерел. Наприклад, про життя Максима Залізняка до того, як він очолив повстання, згадується мало, відзначається, що він був родом із Медведівки, ще підлітком опинився на Запорозжі, а коли йому виповнилося близько тридцяти, став послушником Жаботинського, а потім Мотронинського монастирів. Чернецтво покинув, імовірно, щоб очолити визвольну боротьбу за дорученням ігумена Мелхіседека, який був дуже впливовою особою у справах православ'я, їздив у Петербург, де міг мати аудієнцію з Катериною II [6, с. 26]. У романі ж А. Гудими акцентовано на тому, що Максим Залізник очолив боротьбу, бо не

міг дивитися на страждання народу й прийняв присягу, освятивши ножі: «У Холодному Яру та ярий вогонь / Закипить і вінця налє Україну. / Волів бути народ – і це воля Його! / І Великдень прийде. І не матиме згину» [126, с. 197]. У творі йдеться й про те, що в Холодному Яру поширилися чутки про «Золоту грамоту» Катерини II, якою цариця нібито обіцяла всіх учасників повстання звільнити з кріпацтва, про переплавлені контрабандою із Лівобережної України ножі, але це була чергова чутка-обіцянка, яка через довірливість українців закінчилася поразкою.

У травні 1768 року гайдамацький загін під проводом Максима Залізняка та сотні надвірних козаків на чолі з Іваном Гонтою об'єдналися, підступили до Умані й здобули місто штурмом. «Тридцять годин одбивалася шляхта, але нарешті не встояла проти величезної сили гайдамаків, і вони увійшли в город...» [6, с. 314], – писав М. Аркас у своїй історичній розвідці. Не вдаючись до зображення взяття Умані й «уманської різні», А. Гудима констатує трагедію «кривавого бенкету», звертаючись до реалій і образів-символів:

Конала Умань панська. Й не чужа.

Без наречених справили весілля.

Загусла кров – краплини на ножах –

На кінчиках самісіньких висіла [126, с. 256].

Розгортаючи сюжетну лінію боротьби повстанців, автор фіксує увагу на дійсних фактах: в Умані було скликано раду й проведено вибори: «Залізняка проголошено гетьманом України, а Гонту – уманським полковником» [6, с. 26]. Характеризуючи Залізняка, автор наголошує, що його виваженість породила в народі віру в те, що повертається козаччина, що можливо відновити волю в Україні: «Йому в найважчу, у лиху годину / Своє життя ввірятиме народ, / А може, ще й...довірить Україну» [126, с. 183]. Безперечно, в образі Максима Залізняка сконденсовано історично-конкретне, національне в зв'язку із загальнолюдським та втілено народнопоетичну оцінку його діянь. А. Гудима прагнув створити образ не лише видатної історичної особи, а й звичайної людини в її пошуках виходу із складних обставин, у побутовому спілкуванні



з односельцями, розмовах з коханою Орилею, у роздумах про матір: «Запахло святом, сонцем і життям. / Галузочка з блискучою корою, – / Сухенька вже, – сміялася дитям» [126, с. 209]. На матір лягає важкий тягар відповідальності за своїх дітей, щоб вони вирости справжніми людьми. Таким мати виховала Максима: «Стоїть, мабуть, як вишня на межі. / І виглядає гайдамаку-сина, / І молиться за сина-колія.../ – Максиме... / – Мамо... Хто ж – коли не я?» [126, с. 209].

Образ Івана Гонти в романі у віршах А. Гудими теж близький до історичних свідчень про нього: вільний селянин, послуживши надвірним козаком у польського магната Потоцького, отримав підвищення та став керувати сотнею, одержав у власність два села, одружився зі шляхтянкою. Автор характеризує його як незалежного та гордого уманського сотника з душею щирого козака, людину авторитетну й освічену: людям «гонору свого / Не виставляє, яко патерицю. / В селі Розсішки освятив церквицю. / За власний кошт, завважте, збудував...» [126, с. 239]. А. Гудима спростовує художній факт із «Гайдамаків» Т. Шевченка про вбивство Гонтою своїх дітей, не зафіксовано його і в історичних джерелах: «Люде мій! / Не вбивав я, не різав синів! / Син у мене один. В мене інших не буде» [126, с. 255]. У романі «Клекотіли орли» Гонта, навпаки, робив усе можливе, щоб врятувати якомога більше польських жінок і дітей в Умані, дуже переймався за свою родину, до того ж, на час повстання в нього був уже дорослий та одружений син і доньки. Письменник наголошує на авторитетності, мужності, незалежності та гордості гайдамацьких лідерів:

Може, Гонту в цей час обсідали думки:

Як дружина?...а діти? – про себе не думав.

А Максим... Той, напевне, літав навпрямки

Та по всій Україні...й вертався під Умань [126, с. 252].

Не оминає автор увагою й негативних героїв, усі їхні імена (брати Гдишицькі, Кшемуський, Кологривов, Гур'єв) мають документальну основу, як і той факт, що вони зрадою допомогли знищити гайдамаків і їх ватажків. Про це

йдеться в останньому розділі роману А. Гудими з промовистою назвою «Чорна зрада»:

– Максиме, зрада! – Гонта підведеться.

– Втікай, Іване! – крикне Залізник.

І заболить Вкраїні коло серця.

І Кологривов хижо засміється:

– Вот так, каналъи. Поняли? Вот так!

Вам ще впаде на голову прокляття.

І запалає праведне багаття.

І гноєм загребетесь, мов жуки [126, с. 263].

Структурним елементом роману «Клекотіли орли» є «тексти в тексті», уснопоетичні пісні, стилізація й цитування «Гайдамаків» Т. Шевченка: «Бо пора вже на онучі / багрянницю дроти» [126, с. 153]; «А де п'ють там і ллють, / І онучі свої на пожарищі сушать» [126, с. 153].

Моделюючи історичні події та життя відомих осіб у романах у віршах, А. Гудима прагнув подати їх нову жанрову й художню версію, щоб привернути увагу сучасника до минулого. Історична тема, на переконання М. Ільницького, – «посилено пульсуюча думка, а не лише опис, відтворення подій та фактів. Наша література дозріла до художнього відображення історії духовної, історії мислячої, історії ідей» [195, с. 184].

Ми виокремили декілька аспектів, які визначають своєрідність моделювання історичних подій в аналізованих романах у віршах А. Гудими. По-перше, сюжети «Устима Кармалюка», «Северина Наливайка», «Клекотіли орли», «Сповіді Мазепи» побудовано не на окремому історичному факті, а на найвиразніших подіях тогочасся, пов'язаних з головними героями та буттям українського народу. По-друге, до частин романів автор добирає епіграфи з документальних джерел, які інтерпретуються в тексті крізь призму життя і діянь Івана Мазепи, Устима Кармалюка, Северина Наливайка. По-третє, фабульно-просторову основу творів розширюють другорядні персонажі в оточенні головних героїв, які мають реальних прототипів (Северин

Наливайко – Костянтин Острозький, Дем'ян Наливайко, Симон Пекалід, Ян Замойський, Григорій Лобода; Іван Мазепа – Орлик, Гордієнко, Сулима, Войнаровський, Чуйкевич; Устим Кармалюк – Рудковський, Данило Хрін, Юрко Самков, Михайло Борщук; Максим Залізняк – Андрій Журба, Микита Швачка, Павло Таран, Семен Неживий). По-четверте, уведення в текст зразків фольклорної лірики, назва частини романів рядками народних пісень дає узагальнюючу народну оцінку і можливість зрозуміти, яким бачили українці народного героя-захисника.

### **3.5 Кобзар як виразник ментально-культурних домінант**

Кобзарі впродовж віків зберігали духовний генофонд народу, будили національну свідомість, закликали до згуртованості, боротьби за кращу долю, допомагали зануритися в історіософські проблеми України, ментальні пласти нашої історії. Провідним образом-концептом вони є і в романах у віршах постколоніальної доби, особливо в історичних. Кобзар – носій народної генези, фольклорного прототипу в літературному тексті, впливу національно-історичних, морально-психологічних чинників.

У сучасному літературознавстві термін «концепт» розглядається як образ, символ, мотив, який має «вихід» на геополітичні, етнопсихологічні початки, що лежать поза художніми творами й відкривають можливість різного тлумачення [186, с. 13] (В. Зусман); як ментальне національно-специфічне утворення, що визначається розмаїтістю контекстів уживання і залежить від загальнолюдської моделі та світоглядних домінант митця (Н. Арутюнова, А. Вежбицька, В. Колесов, Ю. Степанов); як «індивідуально-авторське психічне утворення і елемент національної художньої картини світу» [430, с. 742] (І. Тарасова); «як формулювання ідеї, явища, образу» [428, с. 5], що містить у собі конкретно-тілесні аспекти (В. Сулима); як універсальний художній досвід, зафіксований у культурній пам'яті і здатний бути будівельним матеріалом під час формування нових художніх смислів [316, с. 40] (Л. Міллер); як «активні

центри художнього твору», що трактуються не лише завдяки художньому коду, а й матеріалізації образів культури [398, с. 196] (В. Сасенко).

Концепт у літературознавчих джерелах трактується як «формулювання, розумовий образ, загальна думка, поняття, що домінують у художньому творі чи літературознавчій статті» [276, с. 373]; інформаційна структура художньої чи аналітичної свідомості, вважається різно субстрактною, відповідно організованою одиницею пам'яті, що містить сукупність знань про об'єкт літературного пізнання», а його застосування залежить від сьогочасного контексту та конкретного концептоносія [277, с. 521]. За Д. Лихачовим, це наслідок зіткнення словникового значення слова з особистим і народним досвідом людини, що «концентрує фаховий досвід на теренах поезії, прози, драматургії, теорії письменства, залишаючи можливості для домислювання» [276, с. 373].

В індивідуально-авторській концептосфері кобзар поглиблює не лише поетику творів, а більш точно розкриває мислення письменника, засади творчості. В історичних романах у віршах кінця ХХ – початку ХХІ ст. таким є концепт кобзаря, який набуває масштабності та багатоплановості, свідчить про наслідування власне національної традиції, наповнюється сакральністю, психологізмом, розкриває ідейний задум.

Підтвердженням цієї думки є трактування дефініції «кобзар». У «Великому тлумачному словнику сучасної української мови» кобзар – це «український народний співець, що супроводить свій спів грою на кобзі» [78, с. 549]; у «Толковому словарі живого великоруського языка» В. Даля – «бандуристъ, скоморохъ, играющій на кобзѣ, нищій, слѣпецъ, поющій думы, былины Украины» [134, с. 127]; у «Словарі української мови» Б. Грінченка два визначення: «1. Пѣвецъ, акомпанирующій себѣ на кобзѣ. 2. Поэтъ» [415, с. 259]; за Д. Яворницьким, «кобзар, той же французький трувер, німецький мейстер-зінгер, сербський сліпак-співак» [513, с. 178]; за П. Житецьким – це «нищія братія», співці, яких у ХІХ ст. називали в народі «старцямы, дидамы» [165, с. 159]; в УЛЕ – «народні співці-музиканти, які виконують (нерідко

складають самі) думи, пісні, та інші твори, супроводжуючи їх грою на кобзі» [458, с. 501].

Образ кобзаря в романах у віршах уособлює авторське ставлення до традиційних категорій національного світобачення, але пов'язаний з історичною реальністю, тому в дослідженні будемо посилалися на студії науковців, фольклористів. Кобзарі XVI – XVIII ст. (хронотоп романів у віршах) переважно «козаки, але з другої половини XVIII співомовлення поширюють сліпі виконавці, здебільшого колишні козаки» [277, с. 492], які під акомпанемент кобзи виконували думи й історичні пісні – яскравий «пам'ятник» розвитку й становлення української народності й нації, що «формувалася у XV – XVII ст. на тлі героїчних воєн Півдня України і соціально-визвольних рухів на її центральних землях» [118, с. 23]. Кобзарі були носіями й творцями героїчного епосу, який народжувався, за визначенням М. Стельмаха, на сплюндрованих вогнем і мечем поселеннях, «під гадючий посвист татарського ординця і зловісний блиск турецького ятагана, там, де жив, страждав і боровся український народ: на велелюдних, розколиканих тяжкими звітками майданах і в орлиних гніздах Запорозької Січі, у турецькій неволі і в кривавих січах проти чужоземних людоловів і поневолювачів» [425, с. 5].

Український народний епос найпомітніше вплинув на розвиток української літератури, чого варта лише творчість Т. Шевченка, П. Куліша, М. Костомарова, М. Старицького, досить помітною була в тогочасному соціумі «присутність і впливовість» кобзарів, які «виступали однією з етнокультурних та етнопсихологічних констант суспільства» [515, с. 315]. Свого часу П. Куліш так захопився народним епосом у виконанні кобзарів, що мав намір «познаходити думи про всіх наших гетьманів та й зложити з них таку книжку, як Гомерова «Іліада», любив слухати, як «ті діди виспівують про Наливайка і мідного вола, про батька Богдана <...> про Нечая, про Морозенка або про великого лицаря Палія» [184, с. 253]. Він один із перших, хто звернув увагу на необхідність вивчення феномена кобзарства як специфічного соціокультурного явища, його виняткової ролі в духовному житті народу.

У поезіях Т. Шевченка здебільшого представлений образ кобзаря, співця у психологічному осмисленні, «коли увага акцентується на поетичній творчості, душевному стані митця, викликаному натхненням» [198, с. 97]. Ж. Янковська образ кобзаря 30–60-х років XIX ст. розглядає як архетипний, який співвідноситься з юнгівським архетипом «Мудрого Старого» й особливо проявився у творчості Т. Шевченка й П. Куліша. І так, як він розкритий у творах Т. Шевченка «Гайдамаки», «Великий льох», «Маряна-черниця», «Сліпий», «Перебендя», «Тарасова ніч», за «глибиною традиційності зображення та філософічності осмислення» [515, с. 315] перевершити не вдалося нікому.

Кобзарі в сучасних історичних романах у віршах – носії-виконавці героїчного епосу, літописці подій, ті, хто оживляє історію і духовний скарб українців. Джерела XVI – XVIII ст. свідчать, що українські думи того часу – «сумні елегійні, героїчні пісні на історичні теми, хоч вони й мали строфічну будову» [339, с. 8], користувалися великою пошаною. На думку П. Житецького, кобзарі були безпосередніми свідками подій, але типові особливості дум не могли виробитися й установитися на полі бою, далеко від культурних впливів школи. Тому ініціатива у створенні дум належала «старцямъ», із когорти яких виділявся особливий тип військових кобзарів і бандуристів, які були в «козацкихъ отрядахъ и знали о происшествии своего времени не по наслышкѣ» [165, с. 170].

Переконливим художнім підтвердженням того, що героїчний епос складався по слідах свіжих подій, є епізоди з романів у віршах. У «Берестечку» Ліни Костенко, коли Богдан Хмельницький з перемогою в'їжджав у «білий Київ після віхол», народ його боготворив, бурсацький хор співав хвалу, а «Кобзар складав неумирущу думу» [236, с. 141]. Батько Марусі Чурай з однойменного твору – Гордій Чурай – «Пішов у смерть – і повернувся в думі, / І вже тепер ніхто його не вб'є» [237, с. 46]. А коли Батурин («Мотрині ночі») було «на одчай божий лишено», то «Литаври і бандури / Потолочились по душі сповна» [321, с. 127].

П. Житецький зазначав, що в епоху Богдана Хмельницького після успіхів козаків «думы становятся ближе к̆ текущей дѣйствительности, которая отражается въ них со всѣми подробностями бытовой и воинской обстановки» [165, с. 170]. Саме дума того часу як «синтетична художня форма, яка функціонувала паралельно з літературними творіннями, до того ж мало переймалася християнською ідеологією» [37, с. 267], на думку П. Білоуса, була ближче до актуальних історичних подій. Виконання дум кобзарями в людних місцях доставляло не лише «поэтическое наслаждение» [165, с. 171], а й задовольняло потребу політичних знань:

І що не день – не вісті, а трутизна.  
Дзвін бамбиляє десь в монастирі.  
Поклони б'є у Лаврі Йосип Тризна,  
і з гніву плачуть сиві кобзарі [236, с. 25].

За висновками дослідників, є різні типи кобзарів: кобзарі-творці, кобзарі-співці, бандуристи-сліпці, які володіли як професійними, так і сакральними знаннями. У романах у віршах переважно кобзарі-співці, воїни, козаки, з образами останніх асоціювалися найблагородніші риси представників українського народу: любов до рідної землі, готовність віддати життя за неї, за віру християнську, мужність і вільнолюбство. Д. Яворницький в «Історії запорозьких козаків» писав, «кобзар – хоронитель заповітних запорозьких переказів, живописець лицарських подвигів, часом перший лікар хворих і поранених, часом визволитель невільників із полону, часом підбурювач до воєнних походів і славних подвигів низових молодців» [513, с. 178]. У «Чистому полі» Л. Горлача йдеться про кобзаря, який жив на Січі й у будь-яку хвилину міг заспівати, щоб «не забули, хто є козаком» [113, с. 498]:

... Озвалася струна,  
за нею інша тихо застогнала,  
мов у печалі груди надірвала,  
і попливла мелодія сумна:  
«За річкою вогні горять,

Там татари полон ділять [113, с. 497].

На переконання Ю. Фігурного, кобзарство не є виключно українським феноменом, воно виникло на підґрунті військово-лицарського дружинного епосу Київської Русі, що наслідував індоєвропейські традиції, «одним із важливих елементів якого й виступали військові співці» [466, с. 73].

Образ кобзаря в народній свідомості пов'язаний з піднесенням козацького руху, оспівуванням подвигів та пробудженням до волі. Відомі випадки, коли кобзарі разом із козаками брали участь у боях і закликали до національного й соціального звільнення. Саме таким постає кобзар у «Марусі Богуславці» М. Тютюнника. Не зважаючи на своє каліцтво, він бере активну участь у битві під проводом Северина Наливайка, коли сили зішлись, як «у чану киплячим»:

І навіть бандуристочка незрячий –  
Навпомацки на ворога пішов.  
Як він співав! Як плакав щирим серцем!  
«Життя одне та й воленька ж – одна»  
Аж очі, два зажурених озерця,  
У нього витекли до дна! [454, с. 69].

Кобзар піднімав бойовий дух серед воїнів і був інформатором, бо «всюди вештається і долю співає» [513, с. 178]. Провідною рисою побуту кобзарів була рухливість: мандруючи, вони досягали Молдови, Туреччини та інших земель. За твердженням Г. Нудьги, думи та їх виконавці в XVII–XVIII ст. мали славу в Польщі, Німеччині, Чехії, навіть в Англії про них знали [339, с. 12].

Недобру «вість» приніс кобзар Хмельницькому («Берестечко» Л. Костенко), коли після поразки не було «кінця учепистій біді. / В голодних селах вимерли цимбали» [236, с. 31], а гетьман упадає в розпач:

Ішов кобзар. Маленький поводитир,  
що був його великими очима.  
Сказав, що де він з дідом не ходив,  
гетьманська влада скрізь уже не чинна [236, с. 26].



Образ професійного сліпця-бандуриста характерний для ХІХ ст., проте події в романах у віршах – це ХVІ – ХVІІІ ст., коли кобзарями ставали козаки, які отримали каліцтво під час боїв. Підтвердженням є слова з «Берестечка» Л. Костенко:

Казав Йоанн: «В початку було СЛОВО».  
В початку Слово, а не комарі.  
Не як у нас – на Січ іде з малого,  
а вже коли осліп – у кобзарі [236, с. 119].

У той час особливо яскраво проявлялася творча індивідуальність кобзаря – поета і композитора. Талановиті козаки, які зістарилися для січового життя, переходили в мандрівне, кобзарське, «в образі пустельників, ченців або кобзарів мали найвищий статус обраних Господом сакральних захисників нації» [516, с. 440]. Вони вносили у свої твори риси індивідуальної поетики й біографії. Часто їхній репертуар визначався двома факторами – *запитом населення*:

Ішов кобзар у нас через Полтаву.  
Ну, обступили, просять, що кому, –  
той про давню славу,  
той про Азов, а той про Кодиму [237, с. 43],

та *світоглядом виконавця*:

В гетьманському маєтку готувалися до сну.  
Під брамою кобзар старий сидів в лахмітті.  
Співав щось про калину, соловейка та весну  
І про любов, нечувану ще в білім світі.  
Аж гетьман співом тим заслухався замилювався [321, с. 40].

Д. Яворницький в «Історії запорозьких козаків» писав, що запорозьці залюбки слухали кобзарів, бо самі були високими поціновувачами пісень, дум і рідної музики, були мрійниками в душі, любили милуватися краєвидами, часто піддавалися піднесенню роздумам. Кобза, на їхню думку, – інструмент, вигаданий Богом і святими людьми, вони «нерідко самі складали пісні та думи

й самі бралися за кобзу» [513, с. 178]. Це твердження художньо інтерпретується Ліною Костенко в «Берестечку»: «Розсохлася бандура зброярева – / у простінку стоїть. Мабуть, давно не грав» [236, с. 33].

П. Житецький, досліджуючи «малоруські» народні думи, багато уваги приділив їх виконавцям та творцям, писав, що «певец» вносив у мелодію особливу виразність за допомогою речитативних вставок і музичної декламації, яка супроводжувалася грою на кобзі чи бандурі і «въ прежнее врѣмя они составляли обычную принадлежность козацкаго быта» [165, с. 168]. Він навів приклади народних пісень, в яких козак з кобзою не розлучається, навіть коли йде на побачення до дівчини.

У «Чистому полі» Л. Горлача кобзар є своєрідним каталізатором саморозкриття народної, козацької душі. Після обрання Сірка кошовим він «веселу вшкварив», щоб горе «призабуть на час», і піснею, музикою пориває козаків до танцю, репрезентуючи потік несвідомого, що розкривається згодом у святенності обов'язку – обороні рідної землі:

І вдарив дід по струнах навідліг,  
Аж Лейба застрибав біля шинквасу,  
і старшина, поважна ще до часу,  
пустилася у танець, хто як міг  
Метлялись шаровари, пояси  
Вились вужами, гупали сап'янці.  
Гуляла Січ, щоб знову стати вранці  
на оборону, як у всі часи [113, с. 498].

Кобзар у XVI – XVIII ст. в Україні був «медіумом історії» (Л. Костенко) й духовності. У «Марусі Чурай» Л. Костенко кобзар увіковічив у думі подвиг батька головної героїні. На думку Г. Нудьги, у XVI ст. вважалося, що найкраще «може оспівувати подвиги героя, який загинув за вітчизну, лише кобзар, виконуючи думу в супроводі кобзи» [339, с. 9]. Думи того часу опинилися в центрі уваги не лише козацтва, а й загалом народних мас. «Із творів, які мобільно розповсюджувалися завдяки кобзарям, бандуристам і лірникам,

неписьменні люди могли дізнатися про свою історію, яку сприймали на віру і вважали ту історію самою правдивою» [37, с. 267]. Кобзарі за часів Б. Хмельницького, на переконання П. Житецького, своїм мистецтвом розважали козаків між боями, а по закінченні походу «разносили славу о героях по всей Украинѣ» [165, с. 171]:

І я стою. Отак стояла скраю.  
А він співав невольницькі плачі.  
І раптом чую: «Орлику... Чураю!»...  
Усе ввижалось: «Орлику Чураю,  
Ой забили тебе ляхи у своєму краю!» [237, с. 43].

Маруся Чурай довго мучилася, що не розпитала кобзаря, хто склав думу про батька, адже її «ріднесенький», завдяки силі слова, тепер – «Орлик, Чурай». Цей випадок надихнув її на складання пісень, розкрив талант мисткині: «печаль моя торкнула вперше слово, / як той кобзар торкав свою струну» [237, с. 43].

Думи того часу були популярними не лише серед козаків, а й серед козацької старшини. Г. Нудьга наводить спогади доньки уманського губернатора про те, як сотники й козаки за столом «співали різні думи під акомпанемент бандур, зокрема, про Хмельницького» [339, с. 12]. П. Житецький теж наводить дані про виконання дум серед людей, які звалися «народними головами», «письменныхъ, требовавшихъ отъ народной поэзіи книжной приправы» [165, с. 171]. У «Сповіді Мазепи» А. Гудими гетьман завдяки пісні висловив свої болі, переживання, заклики, довів, за що вболіває:

В музики гетьман попрохав бандуру –  
І обізвалась до струни струна.  
Боліло струнам. / Тяжко заболіло.  
Аж гетьман головою покрутив.  
І вже той біль по-панському уміло  
Поклав на свій, нечуваний мотив:  
*„Самопали набивайте, / Острих шабель добувайте,  
А за віру хоч умірте / І вольностей бороніте!..*

*Нехай вічна буде слава, / Же през шаблю маєм право!"*

Скінчилась пісня. / Чи якась загайка?

Аж ні. Немовби чути дзвін шабель.

Від Абазина і ... до Наливайка

На свій останній, на єден щабель [123, с. 79-80].

Образ-концепт кобзаря в романах у віршах оприявлює зв'язок поезії з життям, великої сили слова в пісні: «Воскресне воля, як забута пісня, / Над нашим не уярмленим Дніпром» [123, с. 147]. У пісні можна висловити найпотаємніші думки, адже без духу, явленого в слові, жодна перемога не можлива, і це якнайкраще усвідомлює і Хмельницький («Маруся Чурай», «Берестечко»), і Мазепа («Сповідь Мазепи», «Мотрині ночі»).

На думку Н. Ярмоленко, кобзар, як і священник, мав статус посередника між людьми і Богом і «забезпечував зв'язок живих із предками, підживлюючи їх славою чи силою (долею) тих козаків-героїв, яких оспівував» [516, с. 440]. На типологічному зв'язку між шаманом та кобзарем наголошували О. Грабович, К. Черемський. Співці-посередники, які виражали колективні переживання й забезпечували зв'язок між світом людей і світом надзвичайних сил природи, відомі ще з доби неоліту. Відмежовуючись від суспільного життя своїм статусом, вони, як і ченці, «постають людьми, які, знаючи магію слова, піднімаються до небес поспілкуватися з вищими силами, і тими, які своїм мистецтвом утримують усталений світопорядок» [486, с. 38]. В історичному романі у віршах «Мотрині ночі» К. Мотрич кобзар і є таким посередником. Він передбачив реалії майбутнього, вказавши на зраду оточення гетьмана та родини Кочубея:

Кобзар сліпий про Ірода й Іродіаду нагадав.

Що з блуду витікають ріки-смертоноси.

Перебирав пучками струни та зітхав:

– До Бога ближчий той, хто хліба просить.

А його очі невидючі очі бачать тут... ой, Господи...

Не поміняв би оце ні кобзу, ні лахміття [321, с. 5].

Пісня кобзаря в романі є сюжетним обрамленням. Кобзар неодноразово з'являється і «філософує» про мирське життя, діяння гетьмана, долю України. Розпочинається твір пророчою піснею співця на хрестинах Мотрі Кочубей (палкого кохання гетьмана Івана Мазепи й однієї з причин його поразки) «про Ірода й Іродіаду», яка в образній формі відтворила помсту, підступність проти гетьмана й України. І закінчується піснею кобзаря Мазепі, коли той, після поразки в Полтавській битві, змушений покинути назавжди Україну й тікати:

– Кобзарю! Чом замовк? Я ще живий. Ти собі грай.

Кобзар-приблуда, як реп'ях, вчепився.

Сказав три фрази й мовби удихнув життя.

Сидів в ногах, співав, то в далечінь дивився,

Тужив за Січчю – туди нема вже вороття [321, с. 91].

Кобзар і в роздумах, і в пісні не побоявся перерахувати помилки, яких припустився гетьман. Хоч він і полов «бур'яни», але «не осягнув таїни» їх, «плодив» гетьманів і ворогів, які не Україну боронили, а воювали один з одним. Перш ніж в рай іти, потрібно було звестися з колін: «Не буде, гетьмане, Вкраїна жить щасливо, / Допоки підпиратимуть її такі гнилі стовпи, / Що падають від заздрощів, гордині, зради. / І гріють зуби й руки, як в сусіда хата догора» [321, с. 93].

Цей епізод підтверджує гіпотезу, що кобзарі не лише звеселяли народні душі піснями, закликали до боротьби, а й були відважними народними мудрецьми, завжди несли правду, передавали гнів народу. У романі ж у віршах кобзар визначає свою громадянську позицію й репрезентує проблему призначення поета в суспільстві, недарма ж у «Словарі української мови» Б. Грінченка друге визначення дефініції кобзар – «Поэтъ» [415, с. 259].

У «Сповіді Мазепи» А. Гудими гетьман після розправи над зрадниками, говорячи з Мотрею про долю України, вказав на те, що про Берестечко співають досі (поразка Б. Хмельницького в 1651 році), а про Конотоп (погром І. Виговським (1659) московського війська князя О. Трубецького) ще не склали необхідної для історії пісні. І тому подано прохання-наказ не замовчувати

історію України: «Дістань бандуру. Освяти її. / Зітліли струни? То візьми волові / Нервані жили. Чи напни свої» [123, с. 146].

Образом-обрамленням, свідком і репрезентантом подій Коліївщини, «суремно-болісної» години, коли навіть «Плаче-тужить вітер степовий / На Вкраїні, кровію политій» [126, с. 152], є образ кобзаря в романі у віршах «Клекотіли орли» А. Гудими. На початку твору історичний факт автор вклав у пісню кобзаря. Він оспівує мліївського Данила Кушніра, відданого православної церкві, українській землі. Як відомо з історичних джерел, щоб уніати не відібрали церковне приладдя, люди передали його на збереження Данилу Кушніру, титарю Успенського храму, який користувався довірою й повагою односельців. У Млієві тоді було дві православні церкви – Троїцька й Успенська, у яких священиками служили брати Василь та Федір Гдишицькі, сини уніатського протопопа Афанасія. Услід за батьком вони теж «переметнулися» в католики. У 1766 році Василь Гдишицький наказав прив'язати Данила до стовпа, обгорнути йому конопляним кужелем руки, посмолити їх і підпалити, потім відтяти голову титареві й настромити на палю: «І поселився грім у кобзі: / – Учинили вражі ляхи / Да чорную славу / Та одтяли Даниїлу / Мліївському главу / Тіло його, брєнне тіло, / Огнем іспалили, / А главу його на палю / Гостру настромили» [126, с. 160].

На початку роману ми зустрічаємося із старцем-мудрецем, який із собою носить усе: «і життя, і спадок, і набуток», і милу, тужливу кобзу, «мов ікону» [126, с. 153]. Якщо перед повстанням кобза народного співця не могла мовчати й викривала безчинства шляхти, докоряла за те, що люди терпіли «недолю», закликала гайдамаків не баритися, то в кінці твору бунтівницький «у кобзі дух на мить прочах» [126, с. 257], кобзар іде по селах, як заповідав Залізняк, але вже з «думою-піснею» про нього: «Зібрав війська сорок тисяч / В місті Жаботині, / Обступили город Умань / в обідній годині...» [126, с. 257]. Це переконливий доказ того, що кобзар – виразник поглядів і прагнень народу, його літописець, інформатор, оберег історичної й культурної пам'яті, бо завжди стоїть на перехресті «долі і століть».

Специфіка функціонування концепту «кобзар» в історичних романах у віршах постколоніальної доби полягає в тому, що він має значення культурологічної константи, яка синтезує художній досвід, зафіксований у культурній пам'яті, індивідуально-авторське розуміння з традицією його національного буття. Концепт кобзаря у творах «Чисте поле» Л. Горлача, «Сповідь Мазепи», «Клекотіли орли» А. Гудими, «Маруся Чурай», «Берестечко» Л. Костенко, «Мотрині ночі» К. Мотрич, «Маруся Богуславка» М. Тютюнника нерозривно пов'язаний із національною, народнопоетичною свідомістю, розкриває ідейний задум авторів, акцентує на величчі й падінні, потягу до слави й влади, слабкості й безсиллі в сумнівах і вчинках, проблемі вибору між пасивним і активним життям як на рівні вождя (Хмельницький, Мазепа, Сірко), так і цілого народу. Діапазон концепту кобзаря досить широкий: від екзистенційної риси індивідуально-авторської поетики, психологічного стану та настрою головних героїв, до вічних категорій, втілених у традиційних для національного світобачення образах.

## Висновки до розділу 2

За часів незалежності зростає інтерес до національного буття, міфу про національного героя, його впливу на хід історії, тому героїчний модус романів у віршах постколоніальної доби репрезентовано на історичних з маскулінним началом. В історичних романах у віршах інтерпретовано доленосні події національної історії, фатальні для України й особистостей, які формують українську ментальність і є прототипами образів – Северин Наливайко, Богдан Хмельницький, Іван Сірко, Іван Мазепа, Максим Залізняк, Іван Гонга, Устим Кармалюк. Постаті в «посмертному» існуванні як у народному, так і в художньому дискурсі мали неоднозначне трактування, але в романах у віршах вони сконцентрували в собі архетипні характеристики (Ю. Ковалів) і є втіленням сутності етносу.

Ці образи утвердилися у свідомості українського народу як *культурні типи героїв, етнообрази, «вічна ідея»*. Літературні етнообрази романів у віршах

умовно можна поділити на міфологічні, фольклорно-легендарні й історико-героїчні. За походженням і суспільною функцією вони пов'язані з національними міфами, стереотипами, що зберігають вихідний текст-джерело, уможлиблюють втілення провідної ідеї твору в розкритті героїчного духу нації.

Художньо-історична модель буття Мазепи в сучасних історичних романах у віршах «Мазепа» Л. Горлача, «Сповідь Мазепи» А. Гудими, «Мотрині ночі» К. Мотрич, «Батурин» І. Шкурая, історична драма «Розп'ятий Мазепа» І. Огієнка є життєвою програмою авторів у спробі повернути нашій історії знеславлене в потоці віків ім'я, анафемоване не лише церквою, а й «радянською історіографією» (Т. Кремінь), борця за Україну. У романах про Мазепу виокремлено такі структурно-сміслові елементи: масштабність художнього мислення, розгалужений сюжет, складну фабулу, філософські роздуми, сильні характери та психологічні конфлікти, ретроспективні мандрівки, баталії, зраду, галерею історичних постатей, крім Івана Мазепи – Дорошенко і Сагайдачний, Орлик і Войнаровський, Іскра і Кочубей, Петро І та Карл XII, причини поразки під Полтавою й трагедію України крізь призму реалій сьогодення політичного життя.

Образ Івана Сірка в історичному ліро-епосі – «Туми» І. Огієнка, «Чисте поле» Л. Горлача, «Іван Сірко» М. Тютюнника, – уособлення національного героя-ідеалу, втілення провідних ознак українського менталітету: патріотизму, волі, свободи, почуття власної гідності. Буття Івана Сірка в романах подано в його спогадах на схилі літ, наближено до історичної реальності та народнопоетичної оцінки. Це козак-характерник, кошовий, котрому доводилося долати гетьманський розбрат і майже чверть століття боронити Україну від спустошливих набігів. З його військовою вправністю й мудрістю позиціонується Запорозька Січ як ідеально злагоджений механізм. Репрезентуючи події того нелегкого часу, письменники акцентують на проблемі зради (особливо І. Огієнко) не як на поодинокому конкретно-особистісному випадку, а головній біді нації.



У романах у віршах А. Гудими «Устим Кармалюк», «Северин Наливайко» «Клекотіли орли», «Сповідь Мазепи» подано новий рівень трансформації національно-історичної правди, життєписів крізь призму побутових реалій, історичних фактів. Сюжети романів побудовано не на окремому історичному факті, а на найвиразніших подіях тогочасся, які інтерпретуються в тексті крізь призму життя й діянь Івана Мазепи, Устима Кармалюка, Северина Наливайка, Максима Залізняка, Івана Гонти, презентованих автором відповідно до біографічних даних. До частин романів автор добирає епіграфи з документів – у «Сповіді Мазепи» до кожного з десяти розділів поряд з ілюстрацією з альбому «З української старовини» подано епіграф з цитуванням достовірних джерел; усі три частини роману у віршах «Устим Кармалюк» починаються посиланням на судові акти, архівні матеріали із зазначенням ключових для змісту дат. Трагедію під П'яткою («Северин Наливайко») поет зобразив не описом батальних сцен, а констатацією наслідків – із цитуванням твору С. Пекаліда. У творі «Клекотіли орли» домінантними моментами є вбивство титаря Данила, освячення ножів у Холодному Яру, злочини конфедератів, облога й «різня» в Умані, зрада земляків, які допомогли знищити гайдамаків і їх ватажків. Романах у віршах А. Гудими притаманна розмаїтість художньо-поетичних засобів, образів-символів, уведення в текст «текстів» фольклорної лірики та епіки, фрагментів жанру-вставки.

В історичних романах у віршах постколоніальної доби («Чисте поле», «Сповідь Мазепи», «Клекотіли орли», «Маруся Чурай», «Берестечко», «Мотрині ночі», «Маруся Богуславка») образ кобзаря має значення культурологічної константи, яка синтезує художній досвід, зафіксований у культурній пам'яті, – це носій-виконавець героїчного епосу, «медіум історії» нації (Л. Костенко), посередник між людьми і Богом, каталізатор саморозкриття козацької душі, «будитель» до волі.

### РОЗДІЛ 3

#### КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ І ДИНАМІКА ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ

Однією з форм виявлення, досягнення явищ народної культури естетичного характеру є художня література. Те, що існує на рівні глибини давньої міфологічної та етнографічної спадщини, письменник зберігає в підсвідомості читача завдяки сталим символам, системі художніх образів, сюжети яких століттями «обновлювалися». Культурною пам'яттю володіє той образ (історико-культурна подія, соціально-культурні, політичні зміни), який залишився у свідомості учасників та сучасників і транслиювався нащадкам у процесі вербальної і невербальної комунікації через текстові й візуальні образи, усну форму, реставрувався чи реконструювався в останніх поколіннях, піддавався перевірці й корекції.

Студії, присвячені феномену пам'яті (історичній, культурній), представлені у французькій (П. Нора, М. Фуко, М. Хальбвакс) і німецькій (Т. Адорно, Я. Ассман, Е. Нольте, Ю. Хабермас, Ю. Шеррер) школах. У культурологічному дискурсі поняття «історична пам'ять» корелює з такими поняттями, як «код культури» (М. Лотман), «текст культури» (Я. Флієр), що співмірні з концептами, відображеними в зарубіжних дослідженнях як «історія пам'яті», «історія місця», «культура пам'яті».

Кожна нація виробляє власні матриці культурної пам'яті, що проникають у процес писання та читання, виявляють себе у візуальних виявах, «матеріалізуючись» на рівні стилю. «Адже кожна епоха збагачує внутрішнє значення навіть окремого слова чи образу новими знаннями, відтінками значення, доповнює новими асоціаціями» [261, с. 177]. Такими текстами, на наше переконання, є романи у віршах кінця XX – початку XXI ст., які черпають із фольклору «теми і образи народної героїки українських дум та історичних пісень» [199, с. 14]. Яскраві приклади – історичні романи у віршах «Маруся Чурай» Ліни Костенко, «Маруся Богуславка» Миколи Тютюнника, «Вінок

Роксолани» Марії Балашової, героїні яких є образами-знаками національної культури: вродженого геніального таланту – Маруся Чурай, героїчного вчинку – Маруся Богуславка, величі жінки – Роксолана.

Завершений твір, на думку Ю. Лотмана, уже становить текст культури і виконує функцію колективної культурної пам'яті, що постійно поповнюється мовними, суспільними та іншими стереотипами, підтримує попередні значення текстів лише на певний період. Текст, «з одного боку, виявляє здатність до безперервного поповнення, а, з іншого – до актуалізації одних аспектів вкладеної в нього інформації і тимчасового чи повного забування інших» [282, с. 88]. «У цьому аспекті тексти утворюють згорнуті мнемонічні програми. Здатність окремих текстів, що доходять до нас з глибини темного культурного минулого, реконструювати цілі пласти культури, *відновлювати пам'ять* наочно демонструється усією історією культури людства» [282, с. 82].

У сучасному науковому дискурсі проблему пам'яті в художньому творі вивчають А. Житеньов, Л. Лавринович, М. Лановик Ю. Павленко, Л. Сазонова, Т. Тернова та ін. На пререкання М. Лановик, письменники розглядають категорію колективного підсвідомого у творі як голос предків та попередніх поколінь, що говорять через автора. «Сфера слова (зокрема фольклор та література) постала у цьому світлі акумулятором неусвідомлюваного досвіду, що несе на собі відбиток минулих епох, передається від покоління до покоління та успадковується окремими особистостями і націями як культурна традиція» [261, с. 176].

Як жива й активна пам'ять у дії сприймаються тексти, образи-персонажі – Роксолана, Маруся Чурай, Маруся Богуславка, – здатні «задовольнити потреби сучасності в ідейному, філософському, психологічному та художньому планах» [482, с. 7], окрім смислового наповнення. Пам'ять культури – це особлива символічна форма передачі та актуалізації культурних знаків, що виходить за межі досвіду окремих людей чи груп, збережена традицією і «...виявляється в меморіальних знаках різного роду – у пам'ятних місцях, датах, у письменниках, образотворчих і монументальних пам'ятниках» [383, с. 11],

ритуалах. На думку А. Байбуріна, у ритуалі провідну роль відведено «підручним» засобам природного й культурного оточення – ландшафту, житлу, їжі, одягу та ін., що мали знаковий характер. «Усі ці семіотичні засоби разом з текстами, міфами, термінами, музикою й іншими явищами культури володіли єдиним і спільним полем значень, у якості цілісної картини світу» [15, с. 11]. З урахуванням цього суспільство виокремлювало найбільш цінні, стрижневі фрагменти колективної пам'яті, досвіду і здійснювало особливий контроль над їх збереженням. Таких знакових «фрагментів», що мають широкий діапазон функцій – сюжетно-композиційну, характерологічну, асоціативну, культурологічну, – багато в історичних романах у віршах «Маруся Чурай» Л. Костенко, «Маруся Богуславка» М. Тютюнника, «Вінок Роксолани» М. Балашової. Ці твори вирізняються не лише авторським акцентом нової інтерпретації «вічних ідей», жанрової модифікації, а й визначають національну колоритність, ідентифікують українську народну ритуальну культуру.

### 3.1 Функціонування фольклорного модусу в художньому ліро-епосі

Жанри, як мотиви й образи, мають свою історію, переживають розквіт або занепад, стають носієм естетичного осягнення «на кожному етапі розвитку літератури і в кожному індивідуальному творі окремого жанру» [21, с. 141–142]. Як індикатор творчої пам'яті в літературному процесі, жанр, не забуваючи про свій початок, здатен забезпечувати єдність і неперервність розвитку, «це й сукупність конкретних текстів, і динаміка співвідношень вартостей, норм, впливів, читацьких виповнених чи невиконаних очікувань» [115, с. 9].

Свою самобутність суспільство формує через реконструкцію не лише історичного, а й культурного минулого, що характеризується різними формами зберігання, «коли і діяльність, і предмети, і мова стають формою передачі культурного смислу» [8, с. 19-20]. Я. Ассман, автор теорії культурної пам'яті, виділив два її види – комунікативну та культурну, виявив різницю між «живою» комунікативною й *символічною культурною* пам'яттю. До першої

причетні всі, до другої – носії (шамани, жерці, письменники, вчені). Культурна пам'ять не поширюється самостійно, для неї характерна не фактична, а відновлена в спогадах історія, що «звертається у символічні фігури, до яких прикріплюються спогади» [8, с. 54-55]. Культурному пригадуванню властива сакральність, що виходить за межі досвіду окремих людей чи груп і виявляється в пам'ятних місцях, датах, церемоніях, у письмових та монументальних пам'ятках, побутує в основаному в усній традиції, що виникає з пережитого досвіду і культивує спогадів у контексті міжособистісних взаємодій у повсякденному бутті.

Ситуація культури в постколоніальній Україні, на думку Г. Грабовича, є невтішною, бо вона віддзеркалює загальну державну політику, точніше, її відсутність. «Замість наполегливої, цілеспрямованої політики на відродження культури нації, яка кількасот років була приречена на небуття і з великими жертвами боролася за незалежність, і яку десятиліттями советська система планомірно нищила (адже планувалося злиття в один „советський народ“), маємо тепер політику *laissez faire*» [116, с. 14].

На модифікацію жанрових форм роману у віршах постколоніальної доби впливають генетичні та типологічні форми, традиція, рівень «культурного знання», що простежується в народному героїчному епосі та ліро-епосі. Відтворення реальних картин життя, мова традиційного фольклору, на думку С. Єрмолаєнко, «прагне до відображення бачення колективного, того, що легко запам'ятовується, передається усталеними формулами, символами, за якими відчувається творець-народ» [160, с. 30].

Такими символами національної культурної пам'яті, метатипами, улюбленими й найзагадковішими образами-легендами українців є Маруся Чурай, Маруся Богуславка, Роксолана, які «прожили» не одне століття в художній та науковій літературі. Кожне нове художнє полотно про них (і сучасні романи у віршах) асоціативно відсилає до першоджерела – фольклорного твору як достовірного документа. Дефініція «метатип», на думку Н. Мендіс та Т. Печерської, вирізняється співвіднесеністю з соціально-

психологічними й культурними типологічними рядами; стійкістю, підтримуваною «пам'яттю культури» й побутуванням у сфері «колективної свідомості», і не може бути зведена до поняття «психологічний тип», оскільки в метатипі, крім «пам'яті психологічної», наявна «пам'ять культури» [305, с. 30].

Постколоніалізм, за висновками П. Іванишина, загальногуманітарна методологія, актуалізована постімперською історичною ситуацією, в якій підставою для інтерпретації є «пріоритетність збереження й розвитку національної культури, утвердження її самодостатності та поборення імперських дискурсів» [191, с. 197].

Кожна культура визначає парадигму того, що треба пам'ятати, а що – забути, навіть якщо це стосується окремих частин того ж самого тексту. Сенси в пам'яті культури не просто зберігаються, а, за твердженням Ю. Лотмана, помножуються за рахунок їх постійного творення. Про Марусю Чурай не зафіксовано документальних відомостей, фольклорних переказів, але вона є культурним образом-символом, яка в романі у віршах Ліни Костенко постала в «конкретності національного буття» [148, с. 537]. Цей твір став значною подією в культурному житті України, «найкоштовнішою перлиною» (І. Дзюба) усієї української поезії, в основі якого – народний ліро-епос «Ой не ходи Грицю...». Авторство балади приписують легендарній піснетворці XVII ст., українській Сапфо. Серед численних відгуків і ґрунтовних наукових робіт про роман (М. Бажан, С. Барабаш, В. Біляцька, В. Брюховецький, Г. Гордасевич, І. Дзюба, Н. Забужко, М. Ільницький, В. Кириленко, Г. Ключек, Л. Кужільна, А. Макаров, О. Слоньовська, А. Яковець, А. Янченко) чи не найактуальнішою була проблема історизму.

При всій переконливості віднайдених доказів про життя і творчість Марусі Чурай Л. Кауфмана [144; 200], С. Тельнюка [435] історична достовірність цієї постаті залишається під сумнівом (як і Маруся Богуславка, Роксолана). В основі художніх текстів інтерпретовано сюжет народної балади, або сюжет, переплетений з легендами та міфами про Марусю Чурай.

Створюючи образ дівчини-легенди, Л. Костенко орієнтувалася не стільки на історичні документи чи факти життя піснетворки, скільки на міфи, які «залишались якщо не певною мірою фактом науки, то певною мірою фактом її історії» [315, с. 14].

Творче переосмислення постаті Марусі Чурай Ліною Костенко якщо не в реальній історії України, то в міфологічній, не менш важливе, адже письменниця конденсує історичні факти, «забезпечує створення національної міфологеми, без якої немислимий націогенез» [512, с. 193].

За висновками Г. Нудьги, у ХІХ ст. мода на сюжет про зраду Гриця серед українських і частково російських авторів стає такою, як колись на сюжет про Дон Жуана в Західній Європі. Але якщо взяти до уваги лише художній ліро-епос, в основі якого лежить «напівісторична» (М. Рильський), «автобіографічна» (М. Дах) балада «Ой не ходи, Грицю» (балади «Чарівниця» (1834) Л. Боровиковського, «Коло гаю в чистім полі» (1848) Т. Шевченка, «Розмай» (1854) С. Руданського; драматичні поеми: «Маруся Чураївна» (1896) В. Самійленка, «Марина Чурай» (1967) І. Хоменка, «Дівчина з легенди» (1968) Л. Забашти; історичний роман у віршах «Маруся Чурай» (1979) Ліни Костенко), то можна стверджувати, що кожна доба дала свої варіації балади і часто «центр ваги переноситься з побутово-мелодраматичних моментів на історичні і психологічні, а мотив про піснетворство витісняв усі інші» [338, с. 305].

І. Дзюба писав, що легендарна постать козачки-поетеси, саме існування якої ставили під сумнів, ожила в романі глибиною пристрасі й трагічністю кохання і як велика людська особистість, крізь духовний вимір і долю якої бачиться національна історія в її драматизмі й героїці, у багатостраждальності української землі. Уся Україна піднялася на Визвольну війну під проводом Богдана Хмельницького; ця боротьба має не лише свою ідеологію та свій пафос, а й свою естетику, до створення якої причетні й пісні Марусі Чурай [148, с. 536].

Роман у віршах «Маруся Чурай» Л. Костенко, на думку дослідниці О. Юрчук, зорієнтований на подолання двох загрозливих тенденцій, що

існували в радянській системі: духовної відстороненості від світу і втрати національного. Його антиколоніальна спрямованість націлена не так на бунт проти імперського (деконструктивні порухи), як намагання зберегти національне через міфологізацію української історії. Українське міфологізоване не як абстрактно-знеособлене, а як індивідуальне «я», індивідуалізоване не тільки в особистісному контексті, а й у гендерному. Маруся Чурай – жінка-мисткиня – є носієм національного світу (українська національна душа, що реалізується через пісню), та жінка з її бажаннями любові, материнства [512, с. 195].

Модифікацію жанрової й художньої еволюції (народна дума, поема, лірична драма, роман у віршах) розглянемо на прикладі сюжету народної думи «Маруся Богуславка», з'ясуємо, наскільки фольклорному жанру письменники надавали «індивідуальних рис» (П. Білоус).

Як правило, більшість творів про Марусю Богуславку мають однойменну назву з народною думою – поеми «Маруся Богуславка» (Є. Згарський, П. Куліш, Л. Коваленко), історична драма «Маруся Богуславка» (І. Нечуй-Левицький), історико-побутова драма «Маруся Богуславка» (М. Старицький), лірична драма «Маруся Богуславка» (М. Семенко), роман «Маруся Богуславка» (І. Багряний), історичний роман у віршах «Маруся Богуславка» (М. Тютюнник). Народна дума «Маруся Богуславка» є своєрідним естетичним орієнтиром у творенні характеру героїні й сюжету творів, визначає їх концепцію.

Серед жанрів українського фольклору думи є «вершиною епічної творчості» [449, с. 9], вони найбільше досліджувалися, інтерпретувалися й переосмислювалися. За висновком С. Томашівського, на духовний розвиток українського народу великий вплив мали «наступ і оборона», що й позначилися на його творчості – «штучній і народній». «Перевага епосу, героїзм, національно-політичні мотиви якраз і панують у давній нашій поезії, <...> завзятість у боротьбі ще більше зросла, а з тим вибуяла «невольницька» література і натурально стала «козацькою» [449, с. 4] і до високої досконалості доходить у думі. Згідно зі згадками про козачину, які маємо з XVI – XVII ст.,



з описами побуту козацтва, «комплекс страдництва, жалю не був йому властивим» [119, с. 69].

Ще на початку ХХ ст. К. Грушевська, розглядаючи питання історизму українських народних дум, писала, що існує багато їх переспівів, перекладів, різних досліджень, але вони переважно групуються «навколо чотирьох тем – Олексій Попович, Маруся Богуславка, Озовські брати, Самійло Кішка – се улюбленці дослідників нашого епосу» [121, с. 12].

Рецепцію сюжету й образу Марусі Богуславки в сучасному ліро-епосі розпочнемо з першовитоків, народної думи як джерела для письменників, фольклористів, літературознавців, істориків. Уперше дума була надрукована П. Кулішем у «Записках о Южной Руси» в 1856 році, записана від кобзаря А. Шута [255, с. 622]. Проте в праці «Историческія пѣсни малорусскаго народа съ объясненіями Вл. Антоновича и М. Драгоманова» подано два варіанти думи «Маруся Богуславка», з приміткою під першим варіантом, що записано його від кобзаря Ригоренка в Краснім Куті Богодухівського повіту на Харківщині, і цей запис надруковано в «Записках о Южной Руси» П. Куліша 1856 року [4, с. 233]. Починаючи з ХІХ ст. й до сьогодні, дума привертала увагу П. Куліша, О. Лісовського, В. Антоновича і М. Драгоманова, М. Костомарова, П. Житецького, О. Макарова, С. Томашівського, А. Кащенко, Ф. Колесси, К. Грушевської, Б. Кирдана, М. Плісецького, Г. Нудьги, І. Руснак, Т. Беценко та інших дослідників, які вивчали твір у контексті часу, його жанрову своєрідність, історизм, образ головної героїні та інші аспекти.

Образ легендарної дівчини-бранки «Марусі, попівни Богуславки» не залишив байдужими митців слова, особливо з другої половини ХІХ ст., його творчо інтерпретовано в різних жанрах художньої літератури (згодом у музиці, кінематографії): Є. Згарський (поема «Маруся Богуславка» (1862); С. Воробкевич (оповідання «Турецькі бранці» (1868); І. Нечуй-Левицький (історична драма «Маруся Богуславка» (1875); П. Куліш (поема «Маруся Богуславка. Староруська поема (1620-1621)» (1899); М. Старицький (історико-побутова драма «Маруся Богуславка» (1899); Б. Грінченко (драма «Ясні зорі»

(1897); М.Семенко (лірична драма «Маруся Богуславка» (1921); І. Багряний (роман «Маруся Богуславка» (1957); М. Пригара (оповідання за мотивом народної думи «Маруся Богуславка» (1988), М. Тютюнник (роман у віршах «Маруся Богуславка» (2007), Л. Коваленко (історична поема «Маруся Богуславка» (2014) та поезіях Ліни Костенко, В. Діденка, І. Драча, В. Коржа та інших.

Образ головної героїні думи «Маруся Богуславка» був об'єктом і художньої інтерпретації, і наукових досліджень. Уперше в 1901 році надрукована студія С. Томашівського «Маруся Богуславка в українській літературі», у якій автор зосередився на історичних умовах виникнення героїчного епосу, розглянув думу, твори Є. Згарського, І. Левицького, П. Куліша, М. Старицького, Б. Грінченка, С. Воробкевича. Отже, на початку ХХ ст. вже було надруковано шість різножанрових творів, головною героїнею яких була легендарна дівка-бранка.

М. Плісецький у праці «Українські народні думи. Сюжети і образи» зазначає, що ця дума не є найпопулярнішою в народній традиції, але завдяки «драматизму й гострому психологізму ставала особливо часто об'єктом розробки в різних видах мистецтва» [364, с. 129].

За народними переказами, у Богуславі жила гарна дівчина Маруся, дочка священика Покровської церкви. Місто часто піддавалося нападам турків і татар, під час одного із таких набігів Маруся потрапила в полон і була продана турецькому паші, який згодом покохав її і в усьому довіряв. Хоча бранка й жила «у розкоші турецькій», проте не втратила любові до отчого краю і на Великдень звільнила невольників, ризикуючи життям. За цей вчинок народ увіковічив її постать у фольклорі, а вдячні земляки в 1981 році встановили пам'ятник дівчині-легенді у м. Богуславі.

Зміст думи «Маруся Богуславка» перегукується із легендами та «напівісторичними» переказами, вона записана в 12 варіантах, переважно на Полтавщині, з подібними сюжетами. У думі не йдеться про те, як Маруся потрапила в полон, а констатується вже про її вчинок. Вона прибуває до

кам'яної темниці й повідомляє бранцям, що «пан турецький» поїде завтра до мечеті, вона візьме ключі і звільнить їх усіх. У жодному варіанті дум не засуджується той факт, що героїня зреклася християнської віри, адже вона символізує тих, хто не з власної волі залишив Україну й духовно завжди залишився з нею.

З героїчного народного епосу про боротьбу українського народу з турецько-татарськими загарбниками відомо, що всі, хто потрапляли в полон і зрікалися віри, вважалися зрадниками. Наприклад, Лях Бутурлак, «недовірок християнський» з думи «Самійло Кішка», який з тридцяти років неволі двадцять чотири, як «став по волі» для «панства великого» [156, с. 78], Іван Богуславець з однойменної думи за те, що покинув «віру християнську під ноги» [156, с. 72]. Для всіх, хто це зробив з власної волі чи примусово, як вирок-прокляття звучать рядки з думи «Невільники»: «По всіх землях проходжає, / У турецькій землі нікогда / собі отрадості не має» [156, с. 53]. Маруся Богуславка хоч і потурчилася, «побусурменилася», проте не викликала осуду.

За припущенням М. Плісецького, для дум досить сталою є формула, що характеризує потурчених українців, має дуже негативне значення, «але в цьому випадку, виступаючи як самохарактеристика Марусі, відбиває складні психологічні процеси в душі жінки: вона засуджує себе як патріотка України, але шукає виправдання в родинних обставинах, які склалися так не з її волі й вибору, адже вона була «дівка-бранка» [207, с. 131]. У літературі цей образ трактувався як патріотичний за героїчний вчинок – звільнення невільників з полону.

П. Житецький у праці «Мысли о народныхъ малорусскихъ думахъ» (1893) писав, що, заглиблюючись у народну психологічну тканину, яка лежить в основі дум, ми повинні знати, що вона культивована, бо була створена силою народу не ради «прихоти», а заради високих моральних інтересів загальнолюдського значення [165, с. 155].

Маруся Богуславка, на думку С. Томашівського, бере за серце читача чистотою своїх почувань і діянь. «Безкорисно і без вираховання, на основі самої прихильності до бідних невольників і споминів про християнську землю, які не вигасли при всій переміні її життя... Признанє до потурчення і прощальні слова, навіяні тугою і жалем, можуть вийти такими лише з чистого серця і стають найкращим свідоцтвом про благородність Марусі» [449, с. 13].

Пісень про полонянок, які змирилися зі своїм становищем, було немало, підкреслював П. Житецький, але це були ті, які своєю красою «могли расположить къ себѣ суровыхъ похитителей своихъ» [165, с. 139]. Дума ж «Маруся Богуславка» «...рисуетъ плѣнницу, которая не можетъ розстаться съ обстановкою своей неволи, поглубже и шире развиваетъ драматическій мотивъ, лежащій въ основѣ пѣсни, а главное – переноситъ этотъ мотивъ съ семейной почвы на общественную» [165, с. 141].

Г. Нудьга стверджує, що в думах про неволю і боротьбу з турецько-татарськими ордами, у «невольницьких плачах», які є найдавнішими, виражений пасивний протест проти рабства, вони не мають «виразно окреслених сюжетів, на арені не маси, а розповідь про їх становище має на меті викликати певні почуття, настрої у слухачів» [335, с. 28]. Епічність у цих думах поступається ліриці, вони мають *молитовну* форму вислову, характерну відсутність конкретного героя, загалом це невольники, які «у тяжкій турецькій неволі заплакали, гей! / Угору руки підіймали, / Кайданами забряжчали, / Господа милосердного прохали та благали, гей!» [156, с. 54]. Зворушливий плач виконавців цих дум був спрямований на те, щоб викликати співчуття в слухачів і пробудити патріотизм.

Трагізм і смерть не є домінантою думового епосу, на переконання С. Грици, «...суть дум у їх національному героїзмі, а не в занепаді волі, надію до пошуків ще не вибореного, великодушність і лицарство українського народу» [119, с. 73]. П. Житецький теж писав, що головне в думах – «идѣя свободы отъ насилій всякого рода надъ личностью человѣка» [165, с. 153].

Думу «Маруся Богуславка» Г. Нудьга відносить до дум, у яких виразно поставлено на перший план три найважливіші ідеї, якими жив народ, переймався і переніс їх у свій епос: *«ідея рідної землі, ідея волі, ідея єдності народу»* [335, с. 29]. Однак І. Руснак вважає, що звільнення від рабства не є центральним у думі. «Найважливіше в ній – показ страждань і туги за вітчизною української жінки, яка, потрапивши в полон, стала дружиною вельможі» [393, с. 115].

С. Томашівський у дослідженні «Маруся Богуславка в українській літературі» ще в 1901 році виділив три мотиви, з яких кожен міг бути змістом досліджуваної думи чи пісні: турецька в'язниця і сімсот козаків у ній від 30 літ; відвідини Марусі, розмова про Великдень; визвіл козаків із неволі. На його думку, багато дум цього періоду не має «заокруглення», тобто завершення, що вказує на значну втрату, «за те можна їх збирати в поодинокі циклі, то змістом, то формою» [449, с. 5]. До такого циклу належить і дума про «Марусю Богуславку», одна з найменших за обсягом. І те, що в цій думі три мотиви «злиті», є підтвердженням, що «цілісність» належить одному поету. Закінчення:

Ой визволи, Боже, / Нас всіх, бідних невольників,  
З тяжкої неволі, / З віри бусурменської,  
На ясні зорі, / На тихі води,  
У край веселий, / У мир хрещений! [156, с. 67] –

не відповідає власне змісту думи, його взято з іншої (автор наводить «Плач невольників у турецькій каторзі», «Плач невольників за викупом»), де воно (закінчення) творить інтегральну частину. Подібні частини дум є доказом того, що в усній народній творчості був окремий поетичний матеріал, який у міру потреби брав поет для будови свого твору. «Багато з сього материялу походить із давніх часів і стверджує наш погляд про приноровлюване народної поезії до історичних подій» [449, с. 7].

Про те, що творці дум черпали матеріал з «обширной области народного пѣснотворчества въ видѣ тѣхъ или другихъ поэтическихъ образов и цѣлыхъ картинъ, они вносили въ свои произведенія самый методъ народно-

поэтического представлення, витекаючій изъ индивидуальных особенностей малорусскаго племени» [165, 154], – писав П. Житецький ще в 1893 році. Про перенесення персонажа з думи «Іван Богуславець» у думу «Самійло Кішка» зазначала й К. Грушевська, навівши аргумент і про досліджувану нами думу: співаки позичають окремі моменти в думи для другої, і це «видно хоч би з варіанту „Марусі Богуславки” лірника Скубія, що посадив Марусю на судно, взяте, очевидно, з „Кішки”» [121, с. 20].

Дума «Маруся Богуславка» є немовби «обкроєна» й неповна порівняно з думами про Самійла Кішку й «Утечу трьох братів з Азова», на думку С. Томашівського. Вона хоч і стоїть дуже високо в обробці, проте не має повноти в оповіді, ні характеристики героїв, складається враження, що їй «не достає ні початку ні кінця» [449, с. 7]. Ми не знаємо нічого про Марусю, про те яким було її становище до «пана турецького», як закінчується дума. Отже, вона не дійшла до нас у «цілості», й виникає враження, що «се лише частина якогось більшого невольницького циклю» [449, с. 8]. «Турецько-татарська» література творить один ширший круг, заснований на подібних історичних подіях, а деякі оповіддю про них. З такого ближчого круга мала б вирости одна велика дума, чи кожна частина мала б задержати свою окрему відрубність. Отже, на думку дослідника, це частина із циклу епосу певного періоду, тому не можна стверджувати, що дума «Маруся Богуславка» – «довершений твір українського народного епосу» [393, с. 115].

Про те, що не для всіх дум цього періоду характерні розгорнуті епічні картини, писав і Б. Кирдан. Стислість і виразність у них досягаються тим, що в тексті немає нічого зайвого, що б могло відволікти увагу слухачів від головного. У центр уваги ставиться зображення не труднощів неволі, а викупу з неї [207, с. 92].

У думах цього періоду багато спільних тем, мотивів, які спонукали дослідників до різних гіпотез. Наприклад, дума «Іван Богуславець» (у книзі «Думи» (1969) «Іван Богуславець, гетьман запорозький», є й дума «Іван Богуславець») дуже схожа за змістом з «Марусею Богуславною».

М. Плісецький пише: «Рідкісна дума, що взаємодіє з думою про Марусю Богуславку і розробляє спільну з нею тему визволення невольників з турецького полону» [364, с. 67].

У думі «Іван Богуславець» події відбуваються в місті Козлові, де стояла «темниця кам'яная», а в ній сімсот козаків, бідних невольників, яким повідомив Іван Богуславець про святий день – Великдень, і погодився на умови пані «Алкан-пашової»: зречеться віри, візьме її в жони, а вона випустить всіх невольників. Проте закінчується дума тим, що Іван догнав козаків, повернувся з ними та разом вони стали «Козлов огнем-мечем воювати» і з «сукровищами» прибули в Січ.

Є варіанти й пісні про Івана Богуславця, які, «власне, не є піснями, а виявляють виразні сліди зруйнованої ритміки дум, що взагалі характерне для текстів тих виконавців, котрі не пройшли традиційної школи кобзарства. Тексти ці, очевидно, походять від різних співців і записані різними особами» [364, с. 68]. Та дослідження думи й пісні здебільшого зводилося до питання про «стосунок» думи до «Марусі Богуславки».

П. Житецький припустив, що в минулому існував великий епос «о судьбе детей одного семейства, может быть, проживавшего в г. Богуславе» [165, с. 220], до якого він відніс думи про Богуславців («Іван Богуславець, гетьман запорозький», «Іван Богуславець»), а також «Сокіл і соколя».

Подібність згаданих творів визначав і С. Томашівський: «...оба твори зближені з собою і належать будь-що-будь до одного циклю, якого головний мотив – потурченне невольників» [449, с. 10]. Дослідник наводить думи й пісні, які близькі за змістом до «Марусі Богуславки» з іншого народного епосу – болгарського, сербського. Про популярність думи «Маруся Богуславка» писав і Г. Нудьга, вона була перекладена на російську, чеську, німецьку, англійську, французьку та інші мови [335, с. 327]. Про активні контакти з іншими державами в XV – XVII ст. (період розвитку народного епосу) – Польщею, Росією, Туреччиною, Кримським ханством, Австрією, Швецією, спорадично з Францією, Італією, Іспанією – зауважила й С. Грица, справедливо вважаючи,

що «стан вивчення українського думового епосу міг би бути індикатором політичних справ українського народу, його сходжень і стагнацій в історичному розвитку» [119, 69].

Одні вчені стверджували, що дума «Іван Богуславець» виникла на основі думи про «Марусю Богуславку», інші – навпаки. Дослідник билин О. Макаров навіть подав теорію походження думи й назвав «Марусю Богуславку» переробкою «Івана Богуславця» [207, с. 94].

Переконливі аргументи з цього приводу подав Б. Кирдан: текстуально «Іван Богуславець» збігається і з «Марусею Богуславною», і з іншими творами, наприклад, з думою «Самійло Кішка»; у «Марусі Богуславці» є мотив викупу з неволі, але не згадується Січ, чого немає в думі про Івана Богуславця, і цей факт говорить про пізніше її походження; думи виникли в тісному зв'язку з іншими жанрами і брали з народної творчості не лише поетичну образність, а й окремі художні образи, доповнюючи й розвиваючи їх [207, с. 95].

Досліджуючи думу «Самійло Кішка», К. Грушевська зауважила, що співаки текстів, які слабо знали думу, раз у раз «ремонтували її за допомогою інших номерів репертуару і тим вигладжували первісні риси оповідання. Так, Крюковський зробив з нареченої Алкан-баші милосердну покровительку невольників на взір Марусі Богуславки (думи про неї він не співав, але дуже імовірно, що чув її від свого вчителя Кравченка Кас'яна, що вчився у Хмеля, котрий співав Марусю Богуславку), у місця перед кінцем, де пам'ять Крюковського ослабіла, він вставив цілий плач на турецьку землю, а закінчував свій текст акордом, взятим з «Соколяти» [121, с. 15].

Дослідники як XIX, так і XX ст. дискутували з приводу того, чи могла героїня думи «Маруся Богуславка» мати прототипа. Історичну довідку про становище «потурчанок» давали В. Антонович і М. Драгоманов, М. Костомаров, пізніше А. Кримський, її аргументовано заперечив С. Томашівський і довів, що Маруся Богуславка не є жодною із згаданих вченими «русинок» [449].



За висновками І. Руснак, Маруся Богуславка, вірогідно, цілком конкретна особа, а не витвір поетичної фантазії. Хоча тут же дослідниця зазначає: «В архівних фондах Києва і Львова збереглися документи про життя невольників: дипломатичне листування, списки викуплених з рабства, акти обміну полоненими, щоденники його учасників, докладні записи розповідей в'язнів. Серед них *немає жодного свідчення* про долю української жінки, котра в полоні стала дружиною вельможі» [393, с. 114].

На переконання Б. Кирдана, образ Марусі Богуславки не має конкретного історичного прототипа. Це художній вимисел поетичної фантазії кобзарів, заснований на дійсності. «Знаючи, що турки й татари брали собі в дружини українок, кобзарі могли створити у своїй уяві образ жінки, яка, використавши своє становище, допомагає невольникам – своїм співвітчизникам. Не обов'язково при цьому, щоб прототип існував у дійсності» [207, с. 97]. Це узагальнений образ жінок-бранок, які допомагали своїм землякам, як могли.

В «Енциклопедії історії України» в інформації про місто Богуслав зазначено: «Жителі міста брали активну участь у козацькому русі (символом тогочасної боротьби українського духу з татаро-турецьким світом став образ Марусі Богуславки – бранки-українки, яка й на чужині пам'ятає про батьківщину)» [158, с. 688].

Отже, дума «Маруся Богуславка» – пам'ятка національної культури, одна з найдавніших і найбільш досліджуваних і переспіваних у художній літературі від часу її опублікування. У всіх думах історичного змісту головною була подія, що стимулювала до творення відомих поетичних образів, у драматичному сюжеті подано переживання жінки середньовічної доби. Посівши на чужині високе становище, героїня не відірвалася душею від своєї батьківщини, а зробила все, що могла, для рідного народу, «возвратила ей сѣмь-сотъ защитниковъ» [165, с. 152]. І те, що в думі фінал *відкритий* і нічого не говориться про відповідальність Марусі за скоєний вчинок, який сприймався слухачами як героїчний, забезпечило опоетизованому образу великий успіх і життя в художній літературі наступних епох. Повторюваність мотивів

народної думи «Маруся Богуславка», історичних паралелей у ліро-епосі не веде до одноманітності матеріалу. У кожному творі глибинний зміст, а не переповідання сюжету відомої думи, реципієнт легко переноситься уявою в ті часи, коли відбувалися події. Еволюцію в українському ліро-епосі сюжету й образу думи «Маруся Богуславка» і розглянемо.

Уперше в українській літературі звернувся до образу бранки з Богуслава в ліро-епосі Євген Згарський (1834–1892), уславивши тих, хто, перебуваючи в неволі, не зрікся віри християнської й допомагав землякам повернутися в Україну. Поет, філософ, педагог, Є. Згарський, здобувши освіту у Львівському та Віденському університетах, тривалий час працював викладачем у гімназіях, як письменник заявив про себе 1854 року на шпальтах газети «Зоря галицька». За небайдужість до подій історичного минулого, до героїзму народу в боротьбі з гнобителями, відображені в поемах «Маруся Богуславка» та «Святий вечір», його назвали визначним епічним поетом.

Поеми XIX – початку XX ст. можна поділити на декілька жанрових різновидів: соціально-побутові, історичні, філософські, фольклорні. Особливістю останніх є те, що збагачення жанру відбувається за рахунок художньо-словесних можливостей фольклору (специфічна форма розповіді: народнописенні зачини, постійні рефрени, закінчення, усталені фольклорні образи й алегорії). «У змісті спостерігається синтез фольклорної романтики та реалістичного зображення дійсності» [199, с. 59].

Саме такий синтез наявний у поемі Є. Згарського «Маруся Богуславка», яку він написав через шість років після запису й друку її в «Записках» П. Куліша, у 1862 році. Сюжет твору побудовано за мотивами народної думи, яка дала поетові «найзагальнішу основу до цілком окремої, оригінальної композиції» [449, с. 23]. В одинадцяти частинах і п'яти основних сценах автор вдався й до осмислення головного образу – Марусі Богуславки, яка, ризикуючи своїм життям, урятувала бранців-козаків, і подав буття України того часу, ввівши жанрово-тематичні різновиди народного героїчного епосу про набіги, пограбування українських земель турецько-татарськими загарбниками. До

визначення жанру – «поема» – можна додати уточнення *епічна*. Перевага в ній надається масштабності зображення з епічними й драматичними елементами: твір починається повідомленням, що під поганськими шаблями люд хрещений гине в степах України, далі увага читача фокусується на описі нищення міста й жителів Богуслава: місто палало, вулиці «трупомъ наповнились», «А одъ церкви до Сѣпои / Влекуть щось за косы, / Дѣвча бѣдне, молодое, / Лишь въ сорочцѣ босе / На-повъ мертва, мовъ не жила / Не чує що дѣють, / Головоньку опустила, / Руки цѣпенѣють» [183, с. 3–4]. Піп Єфрем божеволіє від горя: його донька зникла, а на згарищі своєї садиби він знайшов обгоріле тіло дружини, яке обгорнув у плахту й поховав у чистому полі.

Поема Є. Згарського багата на історичні ремінісценції. Від картин спустошення українських земель (богуславці змушені Богу молитися перед великим курганом, бо татари все спалили), автор переносить читача в кам'яницю «поганця Баші», у якій перебувало триста козаків із Запорозжя та всієї України. У поемі багато алюзій на інші думи про турецько-татарське поневолення («Козак Голота», «Буря на Чорному морі», «Плач невольників», «Невольники на каторзі», «Втеча трьох братів із города Азова, з турецької неволі»), особливо в описі перебування козаків у неволі, у народнопоетичній їх оцінці «мовъ дубъ широкоплечный» [183, с. 9], «якъ тіи дулѣ / долоней одвертає кулѣ» [183, с. 8], у роздумах бранців про народні моральні канони: чи правильно робили, що «першу пайку якъ годиться / Попамъ на Божеє не дали» [183, с. 7], що отця не послухав, «всѣдлавъ коня, тай на волю» [183, с. 13], чи повернутися у «мир хрещений». Серед козаків-бранців – герої з інших відомих творів: Фесько Чзав, Олекса Наконешний, Тимко, брат Марусі Богуславки, Гудак, Івась Бондаренко, козак Голота (одягнений, як у однойменній думі) хоча й перебуває в неволі, впевнений: «Я въ тихъ стѣнах не загину, / Зрось до волѣ и неволѣ, / Не боюся злои долѣ» [183, с. 11].

Основна думка цієї сюжетної лінії розкривається в піснях про подвиги й майбутню долю України, які виконує кобзар: «Гей а дежъ вы Атаманы, / Де ты нашъ Гетьмане? / Чи такъ тобѣ милый пане, / Якъ намъ серце вяне? / Ой не

вяне / Коли згане, / За свободу милу, / За козацьку пышну славу, / Козацькую силу» [183, с. 15].

Поема Є. Згарського була об'єктом наукового осмислення лише в студії С. Томашівського (1901) в контексті творів про Марусю Богуславку. Дослідник не побачив у ній ні поетичної, ні літературної вартості: «Читаючи поему Згарського, маємо дивне вражіння, що тут помітно трохи народних елементів дещо зі старо-римського, багато з християнських «житий сьвятих», ще підкріплено сучасним патріотизмом, дуже блідим, та в кінці підсолено ніби гумористикою» [449, с. 24].

Сюжетна лінія Марусі Богуславки в поемі Є. Згарського розкривається в гаремі Баші, який намагався всіляко догодити дівчині-красуні, а вона не реагувала на його залицяння й не збиралася зрікатися християнської віри. Сумуючи за рідним краєм, як Ярославна, зверталася до сил природи, щоб допомогли «бѣдной невольнице» повернутися з «поганого краю»: «Ой вѣтры, вѣтры шайны вѣтрове! / Чому вы буйни не маєте мовы? <...> Ой орлы, орлы сизокрили, / Летѣть и сядьте на могилѣ»; «Кобы ты море знати дало, / Чей менѣ бѣдной легчебѣ стало / Я бы себе на дно моря, / Бѣдна пометал» [183, с. 28].

Та коли під час прогулянки почула з темниці рідну пісню й упізнала голос брата Тиміша, дізналася про ув'язнених бранців, вирішила діяти: на вечірці позирала на Башу гарними очима й отримала хустку. Це дуже не сподобалося жінкам гарему «сварливыхъ, завестныхъ, немирныхъ / Що одна другу скоро змоглабы, / Въ пушкахъ на куснѣ рознесла бы» [183, с. 27]. Маруся не стала кохати поганця, а, вивідавши про ключі від кам'яниці, заколола його і випустила земляків-козаків. Та її життя закінчилося трагічно: Маруся отримала кинджал у спину від однієї з наложниць Баші.

Смерть Марусі має драматичну розв'язку, козаки покропили її не водою, «а козацькою сльозою», привезли й поховали в Україні серед степу з козацькими почестями: «нехай зь Богомъ!... вже не встане / Шкода такои дѣвчины! / Только слава не загине» [183, с. 53]. До могили, на якій росла калина, частенько приходив старий чернець, її батько, гордий за вчинок доньки.

У народнописенному стилі описано і вчинок Марусі Богуславки, і подано зовнішність дівчини, яка асоціюється з природою й розкриває її внутрішню красу, любов до рідного краю: «руси косы», «дева красна», «цвѣтучи лица», «уста зъ коралѣвъ», «молода пана», «дочка степовая», «чайка днѣпровая», «неначе лебедиця», «зорка ясна», «мов тая пташечка нещасна».

Отже, поема Є. Згарського «Маруся Богуславка» – перший художній твір, в основі сюжету якого лежить народна дума. У поемі відчувається взаємопроникнення епічних та ліричних елементів, які в сполученні з драматичними в різних пропорціях стали основою для творення нових видозмін, нових жанрових різновидів ліро-епосу про Марусю Богуславку, поштовхом у її еволюції. У поемі відчутний вплив жанрів усної народної творчості (думи, історичні пісні, голосіння, замовляння), давнього ліро-епосу («Слово о полку Ігоревім»).

Одна з важливих теоретико-методологічних категорій у літературі – художня концепція особистості, що охоплює «принципи зображення персонажів і систему суспільно-філософських поглядів письменника» [293, с. 233], відкриває широкі можливості для нових трактувань текстів, образів художніх творів. Суспільно-філософські погляди П. Куліша, письменника, перекладача, літературного критика, громадського діяча, фольклориста-етнографа, пов'язані із збиранням і популяризацією української народної творчості. Вирушаючи в експедицію, він «ставив собі за мету зустрітися з кожним, хто знав хоча б одну народну пісню, думу, легенду чи казку або принаймні був цікавим співрозмовником» [192, с. 341]. У рукописах П. Куліша зазначено 31 позицію етнографічно-фольклорних напрацювань, багато уваги в них відведено методиці записування, подано мікроаналіз тексту. Це сприяло певній «безсистемності» добору й розташуванню фольклорних матеріалів. Така видима «безсистемність» в «Записках о Южной Руси» уможливила повніше представити «колерит обстановки функціонування української народнопоетичної творчості, <...> ввести читача в самий процес етнографічного спостереження» [192, с. 337].

В. Івашків у розвідці «Український фольклор у записах і дослідженнях Куліша (1840-і роки)» писав, що Куліш-фольклорист постійно шукав нових аспектів аналізу української пісенної творчості, стежив за сучасними йому науковими фольклористичними дослідженнями, «більше уваги звертав на поетичність окремих пісенних образів, прагнучи переконливіше показати глибину емоційного впливу фольклорного слова на слухача» [192, с. 357]. Тому не дивно, що багато творів письменника мають фольклорне джерело, зокрема і поема «Маруся Богуславка. Староруська поема (1620–1621)», що з'явилася друком 1899–1901 рр. у «Літературно-науковому віснику» у Львові. Вибір теми, пов'язаної з образом Марусі Богуславки, не випадковий. Відомо, що дума «Маруся Богуславка» була записана П. Кулішем від кобзаря А. Шута [255, с. 622], очевидно, під час мандрівок Правобережною Україною в 1846-х [192] й уперше надрукована в першому томі «Записок о Южной Руси» в 1856 році.

Кулішева «Маруся Богуславка» мала декілька редакцій та історію публікацій (про це йдеться в примітках В. Івашкова до другого тому творів письменника). Поема мала складатися з двох сюжетно самостійних частин, кожна по 12 пісень, крім прологу та епілогу. Ми ж маємо 7 пісень першої частини, нерівних між собою; 9 – 12 пісні та незакінчена 13-та другої частини, надруковані І. Франком у «Літературно-науковому віснику» в 1901 році в книзі 2-й і 3-й. Але не всі «пісні» та «думи» тексту поеми збереглися, а ті, що залишилися, потребують ґрунтовного текстологічного дослідження, особливо друга частина поеми. Вона, на думку С. Томашівського, «чистий плід уяви поета», виходить за межі історико-літературної теми про Марусю Богуславку, особливо «осередком подій на українську землю» [449, с. 36]. У передмові до другої «половини» поеми І. Франко писав: «Друкуючи отсей відривок другої частини «Марусі Богуславки», ми на самім вступі мусимо поновити засторогу... друкуємо Кулішеву поему задля високої літературної стійности деяких її частей, уважаючи при тім цілість як історико-літературний документ, у якому ми не маємо права ані змінювати що-будь або бракувати...» [471, с. 117].

Безперечно, народна дума про Марусю Богуславку визначила концепцію твору П. Куліша, але їх змісти помітно відрізняються. Твір П. Куліша відкривається присвятою дружині. Початок прологу подібний до заспіву народної думи: «Ой як у славному / Та стародавньому / Місті Богуславі / Там стояла свята церковиця / До божої слави» [256, с. 441] й була відома «благочествієм древнім». У ній правив піп Державець, який оселився в Богуславі, бо не любив Польщі і її порядків, з козаками не братався: «...у церкві їх картав словами, / Соромив ледачими ділами / І полковника, і козацького гетьмана / Уважав за нехриста і бусурмана» [256, с. 442]. За це й козаки його не любили. Державець мав прихильність старого Товстогуба, який уподобав «попівну молодую», вона ж кохала козака Левка Кочубея. Коли козаки пішли в похід, на Богуслав напали татари, підпалили хату й попа в церкві, а Марусю забрав у полон, як з'ясувалося, брат матері, якого колись продав туркам козак Гнат Шуй.

Мати, мов божевільна, кидається шукати доньку. Хвору й знесилену, її підбирає Кантемір, наставник бурджацької орди, і віддає виходити своїй дружині Заїрі. Згодом він приводить матір до Марусі, яку обожнював Осман і всіляко хотів прихилити до себе. Зустрівшись, Маруся й мати довго вели суперечку стосовно релігійної віри. Щоб остаточно привернути до себе Марусю, Осман за допомогою Кантеміра й Заїри дозволяє випустити невольників з України. Маруся звільняє козаків і здобуває славу на віки. У поемі багато батальних картин, детально зображені образи султана Османа і Марусі Богуславки.

Художня тканина твору П. Куліша «Маруся Богуславка» насичена ліричними й історичними піснями, героїкою дум, які він вважав «виявом українського національного духу» [97, с. 93] («Самійло Кішка», «Буря на Чорному морі», «Плач невольників», «Невольники на каторзі», «Пісня про Байду», «Маруся Богуславка» та ін.), народними тропами й ритмомелодикою, образами й описом історичних подій. Порівняно з текстом думи П. Куліш суттєво розширив історичний простір твору, «по суті модифікував

і філософськи обґрунтував нову ідейно-естетичну концепцію, пов'язану не лише із образом Марусі Богуславки, а й із самою сутністю складного історичного часу» [193, с. 622].

Історизм П. Куліша, на переконання Я. Гарасима, має своєрідний ретроспективно-поступовий характер, мета якого – витлумачити сучасне політичне й соціальне буття народу завдяки студіям над минулим, відображеним у творах усної словесності. «<...> він зумів органічно поєднати погляд на національну самобутність народу з осмисленням його історичного буття. Історія народу – це історія проявів його духу, духовна історія народу» [97, с. 93].

Найавторитетнішими студіями, присвяченими розгляду поеми П. Куліша «Маруся Богуславка», є роботи дослідників початку ХХ ст. – Степана Томашівського, Василя Щурата, Івана Франка, Миколи Зерова. Поема П. Куліша «Маруся Богуславка» – це не перша інтерпретація народної думи в українській літературі, на кінець ХІХ ст. вже було надруковано п'ять різножанрових творів з головним однойменним образом, що ілюструє зацікавлення митців історією та фольклором, культурним образом-знаком, а дослідників спонукає вивчати художні зразки. Так, В. Щурат у передмові до друку поеми в 1928 році «Кулішева „Маруся Богуславка”» писав, що від попередників лиш дечим «запозичився» П. Куліш: «із поеми Згарського він узяв помисл уведення в поему попа-батька Марусі Богуславки; за Левицьким впровадив у поему матір її. Інші особи, крім згаданих уже двох історичних, Османа й Кантеміра – це поетичні креації самого Куліша» [509, с. 5]. Хоча відомо, що П. Куліш «іще перед 1885 роком подавав свою поему до цензури в Росії і мав дозвіл друкувати її з незначним пропуском» [471, с. 118], тому запозичення мало ймовірні, тим паче, він перший надрукував народну думу.

В історико-літературному нарисі С. Томашівського «Маруся Богуславка в українській літературі» поемі П. Куліша відведено достатньо уваги. Починаючи аналіз твору з присвяти дружині, яку письменник, на думку С. Томашівського, прирівнює до «душ святих», до ангелів, а значить, поклав



«ідею правди як ціль одиноку, не лише для себе, а й для нас» [449, с. 28], він коментує зміст, висловлює судження як про переваги, так і недоліки поеми: «Понад усе Куліш увів багато нових елементів у поему, а перейнятим дав иньший характер. Усі вони мають трояке джерело: історію, історичні пісні й історіософічні погляди Куліша» [449, с. 37]. З історії, на його думку, П. Куліш узяв образи Османа II, Кантеміра, П. Сагайдачного, Кочубея (це ім'я відоме з XVII ст.); з народної творчості – твори героїчного епосу. А от зауваги вченого стосовно історіософічних поглядів письменника є дискусивними.

С. Томашівський зазначає, що не зможе знайти такого письменника серед інших народів, який би ішов так проти суспільності, як П. Куліш, протиставивши два світи: магометанський і християнський, «філософсько-релігійна сторона магометанства нескінченно висша над християнством у поемі» [449, с. 42]. Знаючи П. Куліша як прогресивного письменника, він побачив «в тім Кулішевім світогляді або невірність, або дивоглядність, або мертвечину, або й просто неморальність» [449, с. 46]. Поема «Маруся Богуславка» під його пером, як вважає дослідник, – твір мало оригінальний, з історичними помилками й «неперевареною філософією», він шукає незвичайних тем і мотивів, хоче стати новим реформатором суспільства, але ж є ворог козацтва й духовенства. «Скільки було баламутства в діяльності Куліша, скільки блудів і непорозуміння – всьому тому вінець у «Марусі Богуславці». Инакше – се моральна руїна» [449, с. 49], – пише С. Томашівський і додає: «Різкий спосіб вислову робить те, що нас при читанні огортає дуже немиле почуття, чуємо несмак, нараз аж одридженне... І поема, як артистична цілість, і поодинокі частини її потерпіли з тої причини дуже сильно» [449, с. 59].

Не всі дослідники погоджувалися з різкими висловлюваннями С.Томашівського щодо поеми П. Куліша. І. Франко в передмові до публікації твору в «Літературно-науковому віснику» в 1901 році (передчуваючи літературознавчу полеміку з приводу світоглядної еволюції П. Куліша) писав, що «ми можемо зовсім не поділяти політичних, релігійних та соціальних поглядів авторових, бачити їх повну неконсеквентність, невиробленість

і наївність, а проте вважаємо обов'язком літературно-наукового органу – не ховати від громади нічого, що такий діяч, як Куліш, уважав потрібним вилити словами і над чим працював довго і з очевидним замилюванням» [471, с. 118], відзначаючи високу поетичність і «язикову стійність» поеми.

Свого часу не погодився з висновками С. Томашівського щодо поеми й М. Зеров. У праці «Від Куліша до Винниченка. Нариси з новітнього українського письменства» (1929) він зауважив, що найскладніше плетиво «улюблених образів та ідей подибуємо в кілька разів перероблюваній, та так і не скінченій «Марусі Богуславці»... Загальна характеристика Куліша, що дається в статті Томашівського, хибує на риторичність і навряд чи може вважатися нині за переконуючу» [184, с. 274].

Судження С. Томашівського стосовно поеми «Маруся Богуславка», світогляду й творчості П. Куліша спростував В. Щурат у студії «Філософські основи творчості Куліша» (1922). Розкриваючи сутність художньо-естетичного мислення письменника, дослідник вказав на тісний зв'язок його творів із філософією Спінози та Шелея і наголосив, що в поемах «Маруся Богуславка», «Мохамед і Хадиза», драмі «Байда, князь Вишневецький» він знаходить «ключ до розуміння ідеї любові та правди» [81, с. 47].

На релігійно-філософських шуканнях П. Куліша 1880-х років наголошує і сучасний дослідник його творчості Є. Нахлік. На його думку, релігійна свідомість письменника зазнала певної еволюції, зумовленої філософською лектурою та власними роздумами над феноменом надприродного, під впливами Ренана, Макса Мюллера, Дрепера та інших філософів-позитивістів він пройнявся ідеєю релігійної єдності людства, яке сповідує різні віровчення – християнство, буддизм, іслам та ін. *Релігійно-історіософська поема «Маруся Богуславка»* проголошує своєрідне «нововірство» як синтез загальнолюдських ідеалів християнства та ісламу в єдиній «релігії любові», «релігії науки». «Підставою для обґрунтування цього „нововірства” Кулішеві стало його переконання в тому, що різні віросповідання – від язичницького до майбутнього позакультового – це не що інше, як різні форми вияву єдиних

у своїй основі релігійних почуттів людини, своєрідні історичні обрядово-світоглядні призми відображення й осмислення єдиної сутності Божої світобудови» [330, с. 494]. Очевидно, захоплення «ідеєю релігійної єдності» в кінці XIX ст. і вплинуло на те, що П. Куліш в поемі відвів багато уваги проблемі віровчення (адже в 1885 році вже були готові три частини другої пісні поеми «Маруся Богуславка»), що дало привід для полеміки й неоднозначної оцінки твору.

Безпідставність і помилковість «характеристики» творчості П. Куліша, проголошеної С. Томашівським: «В історії ідеолог без синтезу, у філософії – фантаст без ідеї, у суспільнім житті – народник без демократизму, у національнім – культурник без розуміння ходу культури, у політиці – український патріот, що ненавидить Україну з любові до неї і шкодить їй...» [510, с. 98], – довів В. Щурат ще в 1908 році у трьох лекціях про своєрідність світогляду П. Куліша, прочитаних у львівській «Академічній Громаді», і ствердив це у «Філософських основах творчості Куліша». На переконання В. Щурата, той факт, що С. Томашівський «Марусю Богуславку» ділить на частини і трактує першу як історичну, а другу як філософську, доводить, «що він не зрозумів цілості. За цим непорозумінням пішло друге: вишукування аналогій з попередниками» [510, с. 108]. Стосовно перекручування історичних фактів у творі, то Куліш писав «поему, а не історію, і в обжалованню козацтва не виступав, як прокуратор, але як поет, у якого зміцнення світла і згущення тіней буває артистичним середником, а історична точність не є цілею» [510, с. 109].

У передмові «Кулішева «Маруся Богуславка», надрукованій у 1928 році у Львові, В. Щурат зазначив, що історичний «багаж» поеми П. Куліша має лиш «декоративну» вартість: народнопісенність, історичність у творі П. Куліша є наслідком змішання матеріалу народної поетичної творчості з історією й мемуаристикою, як з персонажем поеми, так і характеристикою його «відносин між християнським і турецьким світом, між Україною й Туреччиною, певно не є й не можуть бути історично вірні <...> Він-жеж і не

наміряв писати ані віршованої історії, а ні історичної поеми. Він написав поему сучасности, поему своїх власних настроїв і думок про сучасне, в якому сам у 1880-их рр..м.с. відіграв визначну роль» [509, с. 6]. Хоча контекст історії в поемі П. Куліша має велике культурологічне значення.

Поема витримана у відповідності до народної думи, фінал першої частини подібний до фольклорного «славословія», закінчується уславленням героїчного вчинку Марусі Богуславки, що пролунало з вуст Левка Кочубея:

Хоть потурчилась ти ради лакомства й панства, небого,  
Молитов по Україні й пісень про тебе буде много.  
Спасемо ми гуртом від гріхів твою душу убогу,  
А до турчина знайдемо луччу, не п'яну дорогу».  
...Ось галера блищить золота перед нами: рушаймо,  
І Марусину славу із роду та в рід передаймо [256, с. 529].

С. Томашівський у багатьох своїх працях мав «схильність» оцінювати діячів минувшини з перспективи виняткових рис, «потрібних для досягнення устремлінь, мрій, почувань, настроїв соціальної / національної спільноти, себто формації героїзму (воля, енергія, сила, здатність до панування, ореол непереможності чи виключності, незвична пошана сучасників і т.п.)» [518, с. 205]. О. Ясь, розглядаючи неоромантичні та інтелектуальні складові в історичній концепції вченого, зазначив, що поняття «образ» в інструментарії С. Томашівського посідає важливе місце, він уподобав його за «гнучкість і композиційні можливості, мінливість метафоричного забарвлення, <...> образ якнайкраще задовольняв як вимоги концептуалізації, так і потреби популяризації, зокрема поєднував різні мисленнєві складові, пізнавальні стратегії, культурні взірці» [518, с. 214]. Тому й не дивно, що в праці «Маруся Богуславка в українській літературі» однойменному образу відведено багато уваги.

А. Каспрук піддає критиці «туркофільство» П. Куліша, захоплення ним ісламом і мусульманством як ідеалом релігійної досконалості. На його думку, фольклорні й історичні джерела автор використав «довільно і тенденційно,

відповідно до своїх антинародних, протилежних історичній правді поглядів» [199, с. 100].

П. Куліш в образі Марусі Богуславки уособив найкращі риси української жінки: і красу, і морально-етичні чесноти, намагався «естетично та історично вмотивувати тему вищості жіночого начала в сутності людського буття» [193, с. 622]. У центрі уваги поета психічне життя героїні, її роздуми, еволюція світогляду. Образ Марусі Богуславки, найідеальнішої «фігури» української жінки, яка зберегла «найблагородніше почування людяності й любови ближнього та визволила з турецької неволі своїх земляків-бранців» [449, с. 3–4], на думку В. Щурата, П. Куліш «наблизив» до Міліклії, жінки Османа II, яка жила в султанському дворі 1604–1622 роках і була родом з України.

У поемі П. Куліша неодноразово акцентовано на красі Марусі Богуславки, її подано як «тип найкращий України», зображений у народнопісенній манері (символіка, опис подій, характеристика іншими персонажами), із християнською сакральністю: «Народила мати доню, / Мов намалювала» [256, с. 444]; «Її Маруся, мов едемська пері, / Летить назустріч, вся, мов рай сіяє» [256, с. 497]; «Звідкіль ти взялася, / Що нам сонцем, і світом, і раєм небесним здалася?» [256, с. 527]; «Його хата сяяла тільки рушниками / Та пахучими на божниках квітками, / Та хорошою, як божий рай, дочкою, / Що всім брала очі красотою» [256, с. 443].

Отже, заперечення міжнаціональної та конфесійної ворожнечі, вираження філософії любові й злагоди між людьми й народами в поемі «Маруся Богуславка» П. Куліша ще на початку ХХ ст. викликали неоднозначні оцінки як пересічних читачів, так і відомих письменників, науковців – В. Щурата, І. Франка, С. Томашівського, М. Зерова. Трансформація фольклорного мотиву твору в системі суспільно-політичних відносин допомагає художньо осмислити буття українського народу, сповідання християнських заповідей і моралі. За декілька сюжетних ліній, виразну епічну домінанту, з описами подій в Україні та Туреччині, філософсько-релігійні роздуми та ліричні відступи ліро-епічну,

релігійно-історіософську поему «Маруся Богуславка» П. Куліша можна розглядати як роман у віршах.

### 3.2 Поетизація героїчного минулого України в романах у віршах

Взірцем культурної пам'яті є постать легендарної дівки-бранки «Марусі, попівни Богуславки», яка не залишала байдужими митців слова з другої половини ХІХ ст. Не зникає інтерес до цього образу, який упродовж віків вимагає концептуалізації й популяризації, і в ХХІ ст. Саме історичний роман у віршах «Маруся Богуславка», що був написаний у 2007 році, а в 2009-му вже витримав 4-те видання, приніс особливу популярність Миколі Тютюннику. Хоча це перший роман у віршах письменника, але він отримав чимало схвальних відгуків однодумців по перу, літературознавців, зацікавлених громадян, став вагомою подією в культурному житті України. Зокрема Вал. Шевчук писав: «У наш час, великих швидкостей й невеликого розмислу, взятися за епічну тему й розробити її в історичний роман – не абищо, і я вітаю вас за цю мужність» [453, с. 9]. А. Дімаров так висловив своє захоплення: «Дорогесенький Колю! Ваш роман «Маруся Богуславка» грандіозний. Не поступається «Марусі Чурай» Ліни Костенко» [453, с. 13].

Народнопоетичний образ Марусі Богуславки зазвичай виконує функцію фабульної канви або сюжетного тла, що переходить із одного текстуального поля в інше, демонструючи типологічну подібність, оскільки письменники незалежно один від одного зверталися до цього ментального образу-знака. Сюжет роману у віршах М. Тютюнника «Маруся Богуславка» розгортається на тлі важливих історичних подій ХVІІ ст., (переважно в Україні та Туреччині, як і в більшості творів про Марусю Богуславку), пов'язаних із боротьбою українського народу за державність, за визволення рідної землі від соціального й національного поневолення, вирізняється багатством думок і проблем. У романі декілька сюжетних ліній, які взаємопереплетені – доля Марусі Богуславки, яка потрапила в полон і випустила українських бранців з турецької

неволі, і доля України. Однойменна назва роману у віршах і думи налаштовує читача на подібність сюжету, уявляється, що і в романі мова переважно йтиме про спустошливі турецько-татарські набіги, ідеться ж про історичні події в Україні, внутрішні негаразди, зраду, як з боку «сусіда», так і самих синів-українців.

У долі Марусі, як і всієї України, негативну роль теж відіграла *зрада*. Сусід Ковбаса був серед тих, хто зрадив Наливайка, а тепер: «Якщо когось не вдурить до обіда, / То й ложка не полізе йому в рот! / Перед ляхами стелиться травою... / І кажуть, що злигався з татарвою, / Що краде й перепродує дівчат! [454, с. 90].

З перших рядків роману «Маруся Богуславка» реципієнт дізнається, що головна героїня уже п'ятий рік в неволі, у турецький полон вона потрапила ще «зеленою, як листок капусти» [454, с. 14], і далі Богуслава ніде й ніколи не була, але їй довелося пройти нелюдські випробування разом з іншими бранцями:

Схопив мене, катюга, за волосся  
І, як щеня, – в смердючий чорний трюм!  
А там людей – неначе оселедців!  
І в кожного ж не те, так те болить.  
Дадуть води – й горобчик не нап'ється,  
А треба ж на три сотні розділити! [454, с. 15].

Умови, у яких перебувають герої роману в неволі, суголосні жахливим описам перебування невольників у народних думах, адже думи – «...обличчя нації, історичний вираз її зрілості, стійкості та єдності, ознака утвердження того важливого для кожного народу суспільно-політичного стану, який називають самосвідомістю, відчуттям свого місця у світовій історії» [335, с. 5]. Для дум «Невільники», «Невільники на каторзі», «Дума про невольників», «Плач невольника» та інших характерна відсутність епічної дії, конкретного героя, це переважно бранці, які кайданами бряжчали, у «темниці кам'яній» «...тридцять літ у неволі пробувають, / Божого світу, сонця праведного у вічі собі не

видають» [156, с. 64], і їм «Турецька бусурменська неволя ...на руках і на ногах залізо й тіло об'їла» [156, с. 64].

Подібна картина постає перед читачем зі сторінок твору М.Тютюнника, коли Маруся відкрила темницю, щоб випустити козаків на волю, та ледь сама не задихнулась криком, «уздрівши навіч цих живих мерців!»:

Такі худі, такі зболілі, бідні,  
І кожен, як скрипуча та гарба...  
І тільки очі, смілі, горді очі,  
Як свічечки, палають на лиці [454, с. 52].

М. Тютюнник у романі у віршах порівняно із текстом думи суттєво розширив простір твору, подав нову ідейно-естетичну концепцію, пов'язану не лише із образом Марусі Богуславки, а й із самою сутністю історичного часу. Наприклад, з дванадцяти частин твору назви чотирьох – «Андрусівська змова», «Похід на хана», «Майдан», «Кафа» – налаштовують читача на масштабні історичні події, подані з достовірністю, вказуються конкретні дати (переважно 1667 рік), а деякі носять узагальнювальний характер, читач сам визначає час. Перевага ж надається епічним картинам. Друга частина роману у віршах «Андрусівська змова» починається історичною довідкою-епіграфом, що «13 січня 1667 р. у білоруському селі Андрусові було укладено таємну угоду між Росією і Польщею без участі української сторони. За договором, Лівобережна Україна залишається за Росією, а Правобережна знову переходила під владу Польщі...» [454, с. 21], яку автор так художньо інтерпретує:

Яка ж тоді Вкраїнонька до Дону,  
Коли її знов ладні шматувать?...  
Бо змова ця – Переяславу зрада!  
І правдоньки ж ніде не відшукать [454, с. 21].

Провідним у цій частині, і в романі загалом, є мотив підступної *зради*. Московські бояри підписали угоду, а гетьману Бог розуму не дав прийняти правильне рішення. Головне – нащадки забули, що вчили їх «з прадавен люди, / Що перш за все шанується своє» [454, с. 25]. У ліричних відступах автор подає



філософські роздуми про переваги буття народу в Україні (вибори гетьмана, життя козацтва), а в старшого сусіда – «Москва давно змішалася з поганством, / Де навіть Віра нижча за царя!» [454, с. 25]. Письменник наводить переконливі докази того, як українцям стало жити «краще» після підписання Переяславської угоди, коли всі повинні чинитися закону, й наводить 6 пунктів (з «Історії Русів»), яких їм необхідно дотримуватися на рідній землі, художньо коментуючи в тексті:

І лезять по коморах, наче вурки,  
Худобу так очима і пасуть!...  
А то буває, що й останню курку,  
Зі сміхом, до реєстру занесуть [454, с. 27],

тобто «жнуть, не сіявши». М. Тютюнник наголошує, що після підписання угоди 1654 року наш народ не здобув захисника в особі «старшого брата», а навпаки, потрапив «під ціпи», піддався «законному» знущанню. Ще перед Андрусівською угодою поповзли «чорні вісті»:

Москва, мовляв, злигалася з ляхами,  
Про що попереджав колись ще й Хмель.  
Невже для неї й досі ми лиш «хами»  
З «окраєнних полуденних» земель? [454, с. 24].

Для того, щоб реальніше відтворити криваві сторінки історії України, автор подає їх в осмисленні героїв. Вустами дев'яностолітнього «козарлюги», діда Марусі Богуславки, Максима Загреби, М. Тютюнник декількома строфами передав спогади про те, як він потрапив до загону Северина Наливайка, про любов українців до «народного гетьмана», який підняв «голоту» за власну волю, пройшов «спаплюжену поляками» Волинь і частину Білорусі:

Погнав війська, щоб стать на перепоні.  
Повстанці йшли і верхи, і саньми...  
І не було ж байдужих чи сторонніх,  
Калічка – й той мостився між людьми! [454, с. 69].

Події в Україні 1591–1596 років асоціюються в пам'яті сучасників з особою Северина Наливайка, одного з найяскравіших представників активної та найпомітнішої частини козацтва. Докладні відомості про народного месника пов'язані із Солоницькою битвою, полонем і його стратою. Події в урочищі Солониця стали воістину символом мужності й героїзму основної маси повстанців і чорної зради козацькою старшиною, але повстання закінчилося масовим нищенням не лише козаків, а й жінок, дітей, простих селян. Художню інтерпретацію тих подій автор подає у спогадах матері Богдана Шабленка, Ярини, де постають картини розправи ляхів над козаками, їхніми дружинами й дітьми у Варшаві:

З'явився хтось закутаний плащем...  
 Й сокирою почав... четвертувати!...  
 Бо як не вмере холоп від цих тортур –  
 То можна буде потягнути й жили!...  
 Козацькі жіночки заголосили.  
 Ляхи свої шаблюки – наголо!  
 Та й ну сікти нещасних їх щосили!  
 Таке іще не снилося вікам.  
 А потім відрізали білі груди  
 І тицяли в обличчя козакам...  
 З плачем маленькі діти розповзлись,  
 Та й їх не пожаліла шляхта клята!...  
 І кидали на грати – на вогонь! [454, с. 60].

Закованого в кайдани Наливайка з козаками провели вулицями Львова, демонструючи свою перемогу та зверхність. А потім – цілий рік знущань і тортур у Варшавській в'язниці, у якій була підготовлена передсмертна сповідь в'язня, текст якої, на жаль, не зберігся.

У романі М. Тютюнник художньо узагальнив поразки народу, акцентуючи на продажності деяких «хохлів», хто заради грошей здатен на зраду:

Іще летять до тебе вої роєм  
 І не почути жодної хули.  
 Та не забудь, великий наш героє –  
 Між українців є таки й хохли!  
 А то такі вже, люди кажуть, птиці –  
 В чию завгодно можуть дудку дуть.  
 Й не виродки, можливо, й не убивці,  
 Але за гроші й матір продадуть [454, с. 70].

Хоча в сюжеті роману у віршах висвітлено події переважно XVII ст., але, як і в більшості історичних творів, їх можна сфокусувати на сучасність. Шоста частина «Майдан» оповідає про події через 4 роки після козацької Чорної ради 1663 року, тобто про 1667 рік. Вибори передано в оцінці героїв-очевидців, які сподівалися, що «навіки щезнуть кривда і олжа!», але сталося інше: «Та згодом зрада гетьманом майдану / Всіх цих людей заріже без ножа» [454, с. 87]. Вибори гетьмана, що відбулися підкупом (до речі, таке й життя стало в Україні після цих виборів) зафіксовано в устах не одного героя.

Промовиста назва частини асоціативно нагадує події Майдану 2004 року (роман надруковано в 2007), коли українці продемонстрували пробудження незалежної держави, вийшли засвідчити ментальну волелюбність, бунтарський дух боротьби із несправедливістю. В описі подій XVII ст. проглядаються яскраві картини Помаранчевої революції:

Це був тріумф! Тріумф всього народу.  
 Як майоріли гордо прапори!  
 Такого злету не було ще зроду,  
 Й такої славнозвісної пори! [2, 86].

І як наслідок – всенародне розчарування в управлінцях та проголошених ними ідеалах, постмодерністський міф в черговий раз заміщує реальне ірреальним, правду вигадкою. Слова Марусиного батька, священика, відповідно й автора, який, зазираючи в майбутнє, сказав: «Хай буде, хлопці, не один майдан ще, / Та нас ізнов обдурять. І не раз!» [454, 87], – є пророчими й стосовно

протестів проти зазіхання на демократичні права й свободи народу – Майдану 2013–2014 років.

Тому старий Загреба, проводжаючи козаків у похід, бажав їм бути обережними, повернутися неушкодженими, адже :

Воно ж давно не ті вже й запорожці,  
І гетьмани, дивіться там, не ті.  
Колись туди збігались відчайдухи  
І клали за Україну живота.  
А зараз, чути (навіть в'януть вуха!)  
Гультяй злодюга й інша сволота! [454, с. 76].

У романі у віршах «Маруся Богуславка» М. Тютюнник реально й образно відтворив історичну епоху того часу, подав її в конкретно чуттєвих живих картинах, владно змусив читача жити в ньому, пройтися його проблемами, його духом, спілкуватися з історичними і неісторичними (тобто вигаданими самим автором) людьми. «Митець будує свій твір на історичних реаліях. Але, хай не бентежить нас те, що він часто домислює персонажі та події – тобто вводить у твір те, чого в дійсності й не було» [212, с. 3]. Оскільки це історичний роман, то читач споглядає відомі факти, що відбуваються в Смоленську, Переяславі, Глухові, Богуславі, Опішні, Андрусові, зустрічається з такими історичними постатями, як Наливайко, Хмельницький, Брюховецький, Многогрішний, Сомко, деякі події автор конкретизує в дужках, «переміщує» реципієнта з художньої правди в історичну:

(Так і сталося. Наприкінці 80-х  
Семен Палій з полковниками:  
Богуславського полку Самійлом Самусем,  
Корсунського – Захаром Іскрою  
Та Брацлавського – Андрієм Абазиним  
очолив народне повстання за приєднання  
до Лівобережної гетьманської України,  
звільнивши Богуслав, Корсунь, Лисянку

від польського поневолення) [454, с. 75].

Рівень історизму художнього твору, за висновками М. Ільницького, визначається не лише зображенням подій і процесів, які стали об'єктом його художнього зображення, а й новизною їх прочитання, глибиною осмислення. Літературознавець акцентував на необхідності закладення митцем в історичний твір компонентів, актуальних для майбутнього, що залежить від рівня історичного мислення автора. «Історія завжди спрямована в майбутнє, тому тут на перше місце виступає момент зв'язку, переходу від однієї епохи до іншої, потреба розкрити спадкоємність прогресивних ідей, показати живий зв'язок минулого і сучасного» [196, с. 152].

Історичний роман у віршах «Маруся Богуславка» М. Тютюнника багатий на етнокультурні образи-концепти, що мають ментальне смислове наповнення. У творі згадуються самобутні народні звичаї та обряди, повір'я, достовірно передано особливості народного вбрання, підкреслено його ошатність, естетику, сакральність, подається загальна картина життя й побуту населення України XVII ст. Хоч провідним об'єктом художнього осмислення твору є рівень історичної істини, проте колориту додають описані автором етноментальні пласти, зокрема пророцтво Горпинихи, видіння Марусі в криниці, похід Богдана на перехрестя: «мама...хрестить рот, щоб зле не проковтнуть» [454, с. 19], «стоїть, малюнки на піску виводить (як дівка піч буває колупа)» [454, с. 32], «їм би орати землю весняну, чи на Покрову свайбу – й не одну!» [454, с. 46]. Оскільки події відбуваються в середньовічній Україні, то автор не міг обійти й побутових фактів життя народу, зокрема чарівництво, на яке натякає і говорить прямо, починаючи від почутих розповідей про «козаків, про відьом, про Ковбасу» [454, с. 92] і закінчуючи застереженнями: «Ти не жартуй! Он на хресті дороги / Учора, знаєш, як гавкун зле вив» [454, с. 91]; «Хрестом розкинулась дорога. / Тут часто чути шелест крил, / Яких уздріть не можуть люди» [454, с. 51]. Окрасою твору є прислів'я, приказки, влучні вислови: «коли людину так наполохати, вона тоді й „на сідало” – з курми» [454, с. 16], «куліш тут вже не звариш, в Москві – холоп, у нас же – пан-

товариш» [454, с. 25], «що сіяли – нехай тоді й пожнуть» [454, с. 75], «широкі двері, та пролазить вузько» [454, с. 78], «обмежившись синицею в руці, а він протовкся перепелом в житі» [454, с. 93] та ін.

Усвідомити життєву драму Марусі-бранки реципієнту допомагають передбачення Горпинихи, яка одного разу сумно похитала головою й промовила: «Таке дівчатко... – гомонить з собою, – / Й така недоля... – стиха промовля» [454, с. 30]. У Богуславі знали всі: зустріти Горпиниху – чекати біди, її вважали чаклункою, сторонилися, а вона приречено несла свій хист, як «жебраки оклунки»:

І як Христос, за кожного страждаю,  
У кого вбачу горе на лиці.  
А ви чомусь усі до мене боком,  
І лаєте, і лаєтесь дарма.  
Чи через те, що я єдиним оком  
Все бачу далі, ані ж ви – двома? [454, с. 31].

Лірично й щемно розкрито перші інтимні почуття Марусі й Богдана, який покохав дівчину з першого погляду й не міг нічого з собою вдіяти: розлюбити її не зможе, хоч забігай у чужі краї «або проси нечисту силу» [454, с. 52]. Збирався в похід на хана й себе картав за романтизм: «Бо з цим коханням, як причинна, / Почнеш метеликів пасти» [454, с. 54]. Для надання нарації емоційності та психологізації письменник уводить у твір фантастичність. Парубок не встиг придумати, як позбутися кохання, як чиясь голова, чи то яйце, перед ним покотилася й почала щось белькотати. Опису ворожінь, заклинань чи інших таїнств у романі немає, фіксується вже їх результат.

Однією із найпоетичніших картин у романі є свято праці – косовиця, що символізує людську єдність, взаємодопомогу:

...косовиця – то вже справа,  
Яка людський підносить дух.  
Тут завше сміх і пісня завше,  
Її благословля сам Бог [454, с. 33].

Етнічне тло зображеної картини увиразнюють побутово-етнографічні деталі. Раніше люди одягали чисту чи нову сорочку не лише на свята, а й починаючи важливу справу – косовицю, жнива. Підтвердженням цього є опис праці в третій частині «Свято косовиці» роману у віршах М. Тютюнника:

Й пливли, немов козацькі «чайки»,  
В сорочках білих косарі...  
І в сорочках, як у вітрилах,  
Гуляв ранковий вітерець.  
Пройшли той гін, немов на крилах,  
Немов пустилися в танець [454, с. 38].

Особливе значення в житті, побуті та обрядах українців має вишита сорочка, вишиванка – символ «...здоров'я, краси, щасливої долі, родової пам'яті, порядності, чесності, любові, святковості» [87, с. 68], один із найважливіших оберегів. Вишиванка була святиною, яку передавали з покоління в покоління, з роду в рід, берегли як реліквію. Сорочка-вишиванка оспівана в різноманітних жанрах народної творчості та художньої літератури. Вона є символом українця й України загалом, проте у ХХ ст. її престиж як одягу занепав під згубними впливами шовіністично-космополітичних, екстремістських та інших тенденцій, стрімке відродження переживає вишиванка нині, особливо після Революції Гідності.

В аналізованих романах у віршах про Марусю Богуславку, Роксолану, Марусю Чурай ідеться часто про сорочку не лише як предмет традиційного одягу, а як образ-оберіг тіла й душі: «Оберіг для хати – рушник, – каже мати, / Вишиті сорочки – для сина і дочки» [18, с. 224]. Роксолана зберегла ритуально-побутові знання землі «сліз і пісень», своїм дітям вишивала сорочки, просила одягати, особливо, коли йшли в походи, бо вона в них «обереги вклала». Після страти улюбленого сина, вона цілувала «скривавлену сорочку, як сина пригортала» [18, с. 241].

На сакральному значенні сорочки, вишитої матір'ю, акцентується і в романі М. Тютюнника. У Великодній ранок Маруся відчинила в'язницю

і випустила на волю земляків-козаків, які були худі, зболілі, виглядали «...страшно блідно, / Мов крейда з прикінцевого горба» [454, с. 152], хотіла чимось їм допомогти, особливо виснаженому козаку (як з'ясувалося, коханому Богдану), якого, очевидно, і врятував мамин оберіг: «Й сорочечка, що, мабуть, мати шила, / На гострих порозлазилась плечах» [454, с. 153].

Про те, що сорочка була не лише естетичним фактором, а й мала певну магічну функцію, ідеться і в романі у віршах «Маруся Чурай» Л. Костенко. Святковий одяг і білу сорочку передала мати Марусі у в'язницю, щоб вона була гарно вбрана перед стратою, як на весіллі (під час похоронного обряду незаміжню померлу доньку батьки одягали у весільне вбрання), аби забезпечити вільний перехід душі у світ предків. Ще одне нагадування про звичай – відходити «за межу» у чистій сорочці:

Тюремник вніс у вузлику одежу,  
щоб я на завтра в чисте одяглась.  
Яке намисто гарне, – хоч подержу,  
це ще од баби пам'ять збереглась.  
Могла б я одягти і сірячину.  
Під зашморгом усе вже до лиця.  
А мати вклала білу сорочину,  
і чоботи, узяті від шевця.  
Черчатку плахту, ще й якісь прикраси.  
Червону крайку в смужки золоті...  
Аякже, смерть усе-таки це празник,  
який буває тільки раз в житті [237, с 76].

Національно-культурний образ вишитої сорочки як речі обрядово-символічної, як «своєрідного віддзеркалення всесвіту в мініатюрі» [323, с. 420] полісемантично трансформовано в романи у віршах постколоніальної доби з народної традиції. У романі «Маруся Богуславка» М. Тютюнника вона асоціюється з порами року, наприклад, осені: «Вже вицвітає літечка сорочка. / І в коси заплітаються дощі» [454, с. 88]. У романі «Маруся Чурай»



Л. Костенко – у розширений метафоричний образ України, краю, де вирощують льон, вибілюють полотна й пишуть книгу життя: «Але й життя там, Боже, Твоя воля. / У них же там і сорочки, як доля. / Там сосонку, кривульку або човник – / А рукави ж біліші лебедів – / ото як пустить чорним / чорним, чорним, / до зап'ястку декілька рядків» [237, с. 111]. У цих рядках наголошено на реально-чуттєвій сфері (сорочки) як першоеlementі духовної культури.

Саме література, на думку С. Андрусів, разом з іншими скарбами національного духу – традицією, звичаями, обрядами, мовою, піснею, «підтримуючи в часі національну наративну тотожність, є водночас своєрідним космогонічним міфом (чи міфом-ритуалом), який зміцнює, відновлює і „тримає” космосистему – світ і націю (світ нації) і їх „дублікат” – психосистему – самосвідомість (особистісну й національну)» [2, с. 43].

Сюжетна структура роману складна й різнобічна, побудована на повторях, поверненнях, на навмисних змінах ритміки віршованого тексту, на ретардації часових кордонів. Перші десять частин поглинають читача своїм епічним розмахом, а «дві фінальні відверто виштовхують за межі утримування простору й божевільним прискоренням подій» [402]. Закінчується роман у віршах подібно до сюжету думи – відкритим фіналом, розділом «Зустріч і прощання» з епіграфом з однойменної думи. Адже в думі не говориться про покарання Марусі Богуславки за те, що вона випустила козаків, і це дало змогу письменникам завершувати твір відповідно до свого творчого домислу, художньої фантазії. Зізнанням героїні думи: «Бо вже я потурчилась, побусурменилась / Для розкоші турецької, / Для лакомства нещасного» [207, с. 66] вдалося передати стан її душі «у хвилини прощання з козаками» [207, с. 94]. П. Житецький писав, що, почувши «лакомство нещасне», ми мимоволі піддаємось «обаянію ѣя словъ, въ которыхъ слышится мольба о состраданіи къ ѣя немощі» [165, с. 142].

Героїня не може повернутися в Україну, бо вагітна, й просить коханого Богдана порадувати батьків, що жива:

Як я хотіла б теж на Україну,

Та хто ж мене привітить... отаку?!!  
 То ж прощайте, рідні, і пробачте!  
 Не знаю, що тепер мене чека...  
 Іздертися б на цю страшенну башту,  
 Та головою зверху – сторчака! [454, с. 156].

Вона роздумує перед «останньою путтю», чи варто зізнатися, що при надії, можливо, покарання буде «милостивішим» за скоєний вчинок. Реципієнт, як і в народній думі, вибудовуватиме «долю» героїні з позитивним сюжетом, бо хочеться вірити, що легендарна дівчина-бранка «Маруся, попівна Богуславка», з якою не хоче прощатися ні автор, ні читач, захоплюватиме своїм вчинком ще не одне покоління. Як знак культури образ Марусі Богуславки перебуває в процесі змін і збереження минулого, у процесі відкриття нового у старому, «накопиченні культурних цінностей» [279, с. 364].

Отже, в основі сюжету роману у віршах «Маруся Богуславка» М. Тютюнника – образ-знак багатьох текстів культурної пам'яті, героїня народної думи. Сюжет твору розгортається на тлі важливих історичних подій, пов'язаних із боротьбою українського народу за державність, за визволення від соціального й національного поневолення. Однойменна назва роману у віршах і народної думи хоч і налаштовує реципієнта на подібність сюжету, проте автор суттєво розширив історичний простір твору, подав нову ідейно-естетичну концепцію, пов'язану не лише із образом Марусі Богуславки, а й історичними подіями XVII ст. в Україні.

### 3.3 Художня рецепція «долі» Роксолани в сучасному ліро-епосі

Історичний роман у віршах Марії Балашової «Вінок Роксолани» (2008) – новий текст у пам'яті культури, нове входження в потік метатипу Роксолани. Анастасія Лісовська, Роксоляна, Рушен, Росса, Рокса, Хасекі, Хюррем – «імена, під якими вона znana світові» [172, с. 723] як прототип, історична постать, легенда за життя. Цей образ функціонує в літературі та різних видах мистецтв

протягом тривалого часу, зазнаючи «істотних формозмістових змін» [143, с. 5], і є не просто відомим, традиційним образом, а метатипом пам'яті культури. Художній метатип – явище широко розповсюджене, й «привертає увагу письменників як синтетичними, так і аналітичними можливостями» [305, с. 27]. Розум, краса, талант Роксолани утвердилися в житті тодішньої Османської імперії й до сьогодні залишаються великою таємницею й предметом дискусій і неоднозначних оцінок дослідників багатьох поколінь. Тому «український Одисей в жіночій сукні» [326, с. 297] й «оспіваний» у вітчизняних та в зарубіжних історичних та художніх джерелах.

В українській літературі образ Роксолани належать до активних традиційних структур, проте його інтерпретували з 60-х років XIX ст. переважно в прозі – політично-історична драма Г. Якимовича «Роксоляна» (1869), історична повість М. Орловського «Роксолана або Анастасія Лісовська» (1882), історичне оповідання Д. Шарабуна «Роксоляна» (1907), повість О. Назарука «Роксоляна: Жінка халіфа й падишаха (Сулеймана Великого), завойовника і законодавця» (1930), оповідання (для дітей) А. Лотоцького «Роксоляна. Історичне оповідання XVI століття» (1937), новела Л. Мосендза «Роксолана» (1939), роман М. Лазорського «Степова квітка» (1965), нарис Ю. Колесниченка «Султанша з Рогатина» (1966), історична повість С. Плачинди та Ю. Колесниченка «Роксолана» (1968), роман П. Загребельного «Роксолана» (1980), повість Ю. Винничука «Житіє гаремное» (1996), есе П. Романюка «Роксолана» (1999).

«Доля» Роксолани менше розкрита в ліро-епосі, до її поетичної реалізації зверталися здебільшого в XX ст.: поеми – «Дівчина з Рогатина» (1971) Л. Забашти, (поема для дітей) «Роксоляна» (1997) Л. Пилип'юк, «Роксоляна, царівна сонячна Опілля» (2002) М. Орлича; історичний роман у віршах «Вінок Роксолани» (2008) М. Балашової.

Образи-метатипи в нових текстах забезпечують процес «пригадування» і «декодування», адже на письменника покладена місія закріпити те стале, що існує на рівні глибини ментальності нації, перекодувати – завдяки системі

художніх образів – у сталі символи й зберегти в колективному підсвідомому. Безперечно, основою майбутнього метатипу є історична особистість з моделями ситуацій, подій, типова повторюваність яких утілюється в текстах, носіях пам'яті культури. Таким новим «текстом» декодування образу Роксолани є історичний роман у віршах М. Балашової. Якщо проза про Роксолану є більш дослідженою (О. Галенко, О. Дерменджі, С. Єрмоленко, Н. Зборовська, Л. Корчинська, Ю. Кочубей, В. Сергійчук, М. Слабошпицький, Л. Тарнашинська, В. Фашенко, С. Жила, Т. Хом'як та ін.), то ліро-епічні твори згадувалися в літературознавстві побіжно.

О. Дерменджі, досліджуючи трансформацію сюжетів і образів, пов'язаних з постаттю Роксолани, писав, що в українську літературу ця тема прийшла із Заходу через Польщу. Проте «плідним ґрунтом для розбудови» її він вважає українську народну творчість, думи та історичні пісні, «де знайшла епічне відлуння трагічна історія народу» [143, с. 5].

Звичайно, джерелом художньої інтерпретації постаті Насті Лісовської був народний ліро-епос про полон і турецько-татарську неволю «Полон волинянки татарами», «Теща в полоні у зятя», «Три сестри в полоні у турок», дума «Маруся Богуславка» та інші, праобразом останньої дослідники (В. Антонович й М. Драгоманов, М. Максимович, Д. Яворницький) вважали Роксолану на підставі збігу походження, невільницького статусу, «розкоші турецької». Про неї згадано в примітках П. Куліша до поеми «Маруся Богуславка» [256] та в «Записках о Южной Руси», в етнографічній праці «Историческія пѣсни малорусскаго народа» В. Антоновича й М. Драгоманова [1], в «Історії Туреччини» А. Кримського [249], де окремі розділи присвячено султанові Сулейману Кануні та його дружині Хюррем Султан, в «Історії запорозьких козаків» Д. Яворницького [513], у «Маруся Богуславка в українській літературі» С. Томашівського [449].

Для багатьох письменників повість О. Назарука «Роксоляна: Жінка халіфа й падишаха (Сулеймана Великого), завойовника і законодавця» була зразком художньої інтерпретації життя і долі Роксолани. Письменникові

одному з перших вдалося відтворити епоху та її знакові постаті, розкривши внутрішній світ персонажів. Твір вирізняється історичним колоритом, реалістичністю хронотопу як у предметно-побутових виявах, так і в ситуаціях драматичної долі героїні. О. Назарук присвятив свою працю «про велику Українку, що блистіла умом і веселістю, безоглядністю й милосердям...» [326, с. 297], українським дівчатам, «... щоб вони навіть у найтяжчих хвилях свого народу не тратили бодрости духа і були підпорою своїх мужів і синів та діяльними одиницями свого народу» [326, с. 298]. Автор сподівався, що повість «...заохотить письменників будучих поколінь української нації – краще і лучше представити ту епоху й найвеличнішу постать її, яка століттями звертатиме увагу на себе» [326, с. 298].

Його сподівання справдилися: образ Роксолани в II половині XX – на початку XXI ст. активно функціонує, є об'єктом художніх інтерпретацій. Одна з останніх – історичний роман у віршах М. Балашової «Вінок Роксолани». На нашу думку, зразком для «заохочення» М. Балашової до написання твору про Роксолану став роман П. Загребельного «Роксолана», у якому доля окремої особи й цілого народу «набуває нового виміру», історію жінки поєднано «з історією її народу» [172, с. 718]. У романі автор відтворив «...образ мудрої української жінки, збагативши історичні факти своєю глибинною уявою» [233, с. 11]. П. Загребельний у післяслові до роману «Втішання історією» зазначив, що в написанні твору йому слугувало все: документи, легенди, хроніки, випадкові записи, дослідження, речі, навіть нездійсненні задуми, але він «вирішив піти шляхом якнайточнішого дотримання історичної істини, використовуючи для цього тільки вірогідні джерела й документи й жорстоко відкидаючи все непевне» [172, с. 721].

М. Балашова теж поставила собі за мету «докопатися до суті величі цієї жінки..., пройшовшись шляхами її поневірянь» [426, с. 8]. Звернення до загальновідомих зразків передбачає свідоме чи підсвідоме запозичення на сюжетно-композиційному чи проблемно-тематичному рівнях. Автор розуміє, що у свідомості реципієнта новий варіант образу, який став пам'яттю культури,

буде сприйматися в зіставленні з відомими джерелами, що «великою мірою детерміноване ступенем відомості» [89, с. 14].

Назви більшості творів про Роксолану в українській літературі, як і про Марусю Богуславку, антропоцентричні, є втіленням цілісного образного мислення, у заголовок виноситься ім'я головної героїні, навколо образу якої розгортаються події. Ім'я Роксолани в заголовку твору М. Балашової скорельоване на метатип культурної пам'яті українського народу й відіграє визначну роль у структурі сюжету, має символічне значення завдяки його здатності функціонувати поза текстом, «...ретроспективно виявляється змістово насиченим більше, ніж інші елементи художньої структури» [258, с. 116].

Заголовок-антропонім є епічним центром «Вінка Роксолани», інспірує історичну перспективу тексту, репрезентований на подієвість, розповідь про певні факти з життя героїні, що зумовлено специфікою жанру – роман у віршах. Поетичне навантаження назви твору розкривається рельєфніше в художній тканині твору, коли «текст виступає у ролі дешифрувальної одиниці» [243, с. 10]. Етимологія імені в заголовку виконує номінативну функцію і виступає в ролі імпліцитної характеристики персонажа. Роксоляна походить з латинської й означає: «1) роксоланка (представниця іраномовного скіфського племені); 2) (пізніше) русинка, українка (оскільки назву роксоланів перенесли на русинів)» [411, с. 177]. П. Загребельний про етимологію імені героїні писав: «Венеціанські послы-баїли у своїх донесеннях назвали її Роксоланою (бо так по-латині звано всіх руських людей), під цим ім'ям вона залишилася в історії» [172, с. 718]. Я. Кісь зазначає, що назва Роксоланія була відома ще в античну епоху, зустрічається часто в XVI ст., і під нею розуміють землю «Червоної Русі», територію Руського і Белзького воєводств і частин Західного Поділля з центром Львів [211, с. 25]. М. Балашова, як і більшість письменників, у заголовок виносить ім'я героїні з проекцією на терени України, бо йдеться про русинку з нескореним духом, великим інтелектом і світовим визнанням, яка завжди залишалася українкою.

Назва твору «Вінок Роксолани» спонукає до смислових модифікацій, зміст яких розкривається в етнокультурній сфері, адже в заголовку й слово «вінок». В «Українській міфології» В. Войтовича вінок трактується як «своєрідний символ Матері-Землі, її життєдайної сили; ритуальний предмет, елемент убрання виконавців обрядів, апотропей» [87, с. 76]. Символічне значення має й образ вінка в романі у віршах М. Балашової. На початку твору йдеться про обряд Купала, який молодь справляла на річках і, відповідно, пускала на воду вінки – символ майбутнього весілля, подружньої вірності, надії на щасливе заміжжя:

Дівчата плели віночки з ромашки та жита,  
Загадували бажання з милим в парі жити.  
...Якщо вінки пливуть поряд – бажано здійснитись,  
Якщо хвиля їх розіб'є – долям розлучитись [18, с. 34].

За дослідженням В. Скуратівського, дівчата носили на голові віночки тричі на рік – на весняного Юрія, Русалії (Зелений тиждень Трійці) та Купала, оскільки під цю пору виявляють особливу агресивність духи й душі, тому у віночки вплітали різнотрав'я [412, с. 480]:

Стала Настя з подружками виплітатъ віночки,  
Сплела вінок для Степана, а потім – й собі,  
І пустила їх з коханим пливти по воді.  
А у кожному віночку свічечки воскові,  
Бо Настуня хоче жити в великій любові [18, с. 55].

Коли Роксолана опинилася в гаремі Сулеймана, часто згадувала ті віночки з Купала, які порізно пливли і віщували розлуку, бо доля її завела аж у Туреччину. Щоб стати дружиною султана, Роксолана змушена була зректися християнської віри, присягнути на Корані любити Сулеймана, але продовжувала шанувати звичаї краю, у якому народилась, тому османське «заміжжя» по-своєму визнала: благословила «до схід сонця віночком із жита», а по полудню «той віночок кинула у море» [18, с. 137]. Вінок у дохристиянські часи мав обрядове значення, пізніше – це загальнонародний

символ дівування, тому був невід'ємним атрибутом весілля, під час якого його офіційно знімали й одягали на голову нареченої намітку чи хустку. Плетіння вінка біля весільного гільця для молодої означало сплітання її майбутньої долі, він є наскрізним образом народних весільних пісень.

У романі у віршах «Вінок Роксолани» М. Балашової, як і в «Марусі Чурай» Л. Костенко, вінок є елементом убрання виконавців обрядів, бо наші пращури в повсякденному житті його рідко одягали. Коли Марусі Чурай перед стратою дали три дні для роздумів, вона поринула «в свою найкращу пору», серед найприємнішого – святкування Купала. Л. Костенко, відтворюючи світ особистих почуттів героїні, подає опис довкілля, зображує суспільне буття в повному прояві:

Чомусь згадались ночі на Купала...  
 А вже дівчата в плахтах, у намисті,  
 вінки пускають за водою вниз.  
 А вже гадають, хто кому до мислі,  
 а хлопці зносять до багаття хмиз.  
 Пливуть вінки, і мій пливе, не тоне.  
 ...Вінок пливе, зникає за ночами...  
 Чи десь його прибило між корчами,  
 Чи десь лежить, примулений піском? [237, с. 39].

Вінок у «Марусі Чурай» Л. Костенко –річ-образ, що надає твору особливого етнозабарвлення, містить прихований зміст. В Україні вінки мали солярну символіку й були найкращою оздобою дівчат, вінки асоціювалися із сонцем, котре сходить. Традиція виготовлення вінків сягає глибокої давнини. Як тільки з'являлися перші квіти, підлітки й дівчата виходили на луки й плели віночки, одягали їх на голову й водили хороводи, якими зустрічали прихід весни. «У веснянках-хороводах заплітання квітів у вінки та заплітання коси – символ пробудження природи та життєдайного Сонця, а з ними й людського життя» [87, с. 248]. Вінок не лише прикрашав, а й убезпечував тих, хто його одягав. Далеко від рідної землі Роксолана часто згадувала, як «Вони з мамою



у лузі любили гуляти, / З кульбабок весняних віночки плести, / Пісні українські любили співати... [18, с. 185].

У народній обрядовості вінок символізував циклічність і набував сакрального значення, наприклад, в обрядових жнивварських піснях він є провідним образом завершення збору врожаю, безперервності праці хлібороба. Пісня споконвіків передавала досвід народу, виховувала прагнення до морально-етичних ідеалів, зберігала зв'язок між поколіннями: «У піснях українських всі звуки природи, / З'єднались віночком з епох і життів, / В них болі і радощі, й мрії народу, / Символіка духу, відлуння віків [18, с. 169].

Образ вінка в романі у віршах М. Балашової символізує не лише розлуку Роксолани з першим коханням, а й продовження роду (султану вона народила п'ятеро дітей) і сплетіння долі: «Тіла обох у тій гробниці будуть спочивати, / З добра і зла сплетуть віночки дружині Сулеймана» [18, с. 180]. Образ вінка у творі є і символом слави, перемоги, святості. Про Роксолану ще за життя писали як про освічену жінку всесильної держави, і сучасники «їй дарували ті віночки слави, / Які засвідчують багатство розуму й душі» [18, с. 181]. У творі вінок символізує замкненість героїні, захисну її силу і є своєрідним епіцентром у його обрамленні: починається описом свята, пророцтвом долі й завершується згадкою про вінок слави її, візією таїною вінчання землі, на якій народилася.

Події історичного роману у віршах М. Балашової «Вінок Роксолани», які розгортаються в двох частинах – «Полонянка» та «Листи Роксолани», відбуваються в XVI ст. в Україні та переважно в Туреччині. Частини поділені на розділи, назва кожного розділу повторюється в одній зі строф, наприклад, назва десятого «Вуста землиці доторкнулись, і серденько одтало» зустрічається в катрені з продовженням: «Сміялась й плакала султанша, плакала й сміялась» [18, с. 221]. Назви розділів є максимально-стислими кадрами, що переносять з одного часопростору в інший, надаючи в такий спосіб рухливості сюжету: «Хоч нас століття розділяють болями», «Там, де росла дитиною, – весна, у цім краї – неволя», «Ностальгія».

У романі дві сюжетні лінії – доля Роксолани, яка потрапила в полон, але стала однією з найвеличніших жінок світу, і доля України XVI ст. із звичаями та традиціями, подіями, пов'язаними з боротьбою українського народу за виживання. Головна героїня твору втілює найкращі риси українського характеру: волелюбність, яку ніхто не зміг зламати; материнство, адже заради дітей вона прийняла віру, вболівала за кожного з синів, боролася за відміну закону Фатіха; патріотизм, заснований на вірі наших пращурів, звичаях та традиціях. Підтвердженням цього є і назви розділів: «Все прекрасне в Настуні від Вкраїни й батьків», «Пливе вінок ромашковий з колосками жита», «До тебе повернуся, рідна Україно».

Означуванням у семіотичній системі міфу про Роксолану, на думку О. Дерменджі, є «патріотизм: попри всі випробування, героїня зберігає українську душу, ментальність, лишається патріоткою, пам'ятає батьківщину і докладає зусиль для її захисту» [143, с. 7]. Патріотизм є «означуванням» і в романі М. Балашової, авторка аж занадто ідеалізує свою героїню, але ж відомі й протилежні факти життя Роксолани. Як правило, прототипи художніх творів приваблюють письменників, вони відчують з ними духовну спорідненість, тому й втрачають об'єктивність у зображенні своїх героїв. П. Загребельний теж багато в чому виправдовує вчинки Роксолани, яка потрапила у світ ісламу п'ятнадцятирічною дівчиною, де були жорстокість, хижацтво, ненависть, від якої не було рятунку, а вона не мала «ангела-рятівника. Вимушена була стати ангелом для себе» [173, с. 133].

Сюжет «Вінка Роксолани» М. Балашової традиційний, подібний до вже відомих сюжетів про Роксолану, крім індивідуально-авторського вимислу, у його основу покладено достовірні факти. Настя Лісовська зростала в Рогатині серед чудової природи, виховувалася на звичаях і традиціях українського народу, знала й шанувала Божі заповіді, виявляла інтерес до навчання, але під час набігу татари її схопили й після Чорного шляху, яким гнали її завойовники, продали на ринку в рабство. М. Балашова вже на початку твору дає зрозуміти, що героїня житиме на чужині: в епізоді ворожіння на Андрія пес вхопив її

пампушку і вибіг з хати. На Настю багато задивлялося парубків, але її «серденько боліло» за козаком Степаном, восени вони мріяли повінчатися. Героїня жила в невеличкому містечку, проте любила навчатися, «вбирала» знання про «царицю Клеопатру, Сократа, Платона, / Про Великого Помпея й скульптора Мирона, <...> про великі міста Криму, куди людей гнали» [18, с. 60].

Одного ранку Роксолана стала бранкою, Рогатин спалили, батька вбили, мати загинула, від хати й церкви Святого Духа залишилося згарище. У дорозі татари нарекли її Настя-Роксолана «За шовкові коси, як в травки-роксоланки, / На яку в степах русинів вони набрели» [18, с. 69]. Випадкова зустріч із султаном Сулейманом у саду змінила все її життя – з рабині стала його улюбленою дружиною, виборювала місце під сонцем, народжувала й оплакувала дітей, займалася благодійністю в імперії. У романі у віршах М. Балашової згадано практично всі мотиви «української» інтерпретації: «...походження Роксолани та її шлях до Туреччини, змальований в дусі українських історичних пісень та дум; романтичне зображення кохання султана та самотності Роксолани серед східних розкошів (у традиціях західного орієнталізму); самопожертва або діяльність заради визволення полонених українців; виправдання інтриг і вбивства намаганням захистити себе та своїх дітей» [142, с. 15]. «Вінок Роксолани» М. Балашової має баладну основу, напружений сюжет з драматичним закінченням: героїня гине «у двобої з чужинськими законами та традиціями» [426, с. 14]; у творі ліричність, емоційність переважає над епічністю та «історичністю».

У романі М. Балашової акцентовано на звичаєво-обрядовому бутті героїні, на пісні як одному із кодів народу, як першоеlementі духовної культури, що вплинула на формування характеру Роксолани:

Настунечка пісень багато знала,  
Й свою, бувало, як під ліру заведе,  
То тиша навкруги така стояла...  
І кожного той спів торкався за живе.

*«Цвіте вишня білим цвітом на всю Україну,  
У гарем ведуть до турка молоду дівчину,  
Цвіте вишня й черемшина також розцвітає,  
Молоду дівчину вдома козак дожидає.  
Підійшов козак до вишні – квіточки опали,  
Молоду дівчину в рабство татари продали»* [18, с. 44].

Завдяки пісні розкрито пророцтво долі героїні, народний погляд на явища дійсності, духовний зв'язок з рідним краєм, у якому «пахне чебрецем» і «в заметіль тепло» [18, с. 112]. У пісні Роксолана виливала тугу, смуток, часто співала дітям у колисці та купелі, адже це було нормою життя наших предків, а в Османії викликало зло й підозру: «У травах знається султанова жона, / Над купелем дітей якісь пісні співає» [18, с. 159]. За допомогою пісні як композиційного елемента М. Балашова передає емоційний стан Роксолани, наголошує на сакральному її значенні: пісня врятувала їй і її дітям життя. Коли валіде відчула, що Роксолана має більший вплив на Сулеймана, то вирішила вбити її з дітьми за відсутності султана. Звинувативши Роксолану в чаклунстві, підговорила яничарів, зорганізувала заколот у Стамбулі. І саме українська пісня була «євшан-зіллям» для яничара Гасана, пісня про рідну землю, родину, і він не вбив Роксолану, а врятував і опікувався її безпекою до кінця свого життя:

Яничар Гасан підкрався – хтось пісню співає  
Що? Вкраїнська пісня? Яничар мовчить...  
Пісня про зозулю!? Його рідна мати  
Таку саму пісню співала колись,  
Згадалось дитинство... груша біля хати,  
І матусин голос: «Синочку, повернись!»  
(пригадав матір, сестру Катрю)  
... Пісня ятрить душу – яничар зітхає:  
«Мусить! Мусить! Мусить врятувати всіх!» [18, с. 163].

Авторка художньо переконує, що народна пісня була життєвою необхідністю пересічного українця того часу, і тим місточком, який єднав Роксолану з рідною землею. Пісня відіграла важливу роль у розкритті характеру героїні, її національної приналежності, адже Роксолана прагнула зберегти «своє минуле у піснях своїх» [18, с. 169]. Г. Нудьга в одному з досліджень писав, що пісня в житті народу була природним, звичайним «явищем, як сонце і небо, лани й діброви, як вечірня прохолода вільного степового простору» [337, с. 93]. Роксолана змушена була зректися православ'я, однак храм її душі, пісню, ніхто не міг заставити забути, а значить і любові до України, якою Роксолана опікувалась, думками часто блукала Рогатином, передавала кошти на відбудову церкви Святого Духа. Коли улюблений син Баязид віддав згорток землі, що привіз з її сплюндрованого краю, вона довго плакала, а потім заспівала пісню про обереги України – рушник, вишиті сорочки, квіти біля тину, цвіт мальви й калини: «Вкраїнська пісня – душевні ліки, для її серця – спас» [18, с. 232].

Історичний роман у віршах «Вінок Роксолани» багатий на етнокультурні образи-концепти, що мають ментальне смислове наповнення. У творах згадуються самобутні народні звичаї та обряди, повір'я, достовірно передано особливості народного вбрання, підкреслено його ошатність, естетику та сакральність:

...Кожна наша українка гарно одягалась,  
 Знак дівочтва – в косах стрічка, заміжнім – хустина.  
 ...Дочці скриню готувала до весілля мати,  
 Кожна мріяла в оселю старостів діждати .  
 В скриню клали полотно, рядна подушки,  
 Одяг, взуття, скатертину різні рушники [18, с. 232].

Внутрішній світ Роксолани, її психологію розкрито за допомогою листів до Сулеймана. М. Балашова зазначила, що зміст листів – це вигадка її: «Султан беріг листи дружини, поки на світі жив, / Ніхто не відає тепер, де ділись ті листи» [18, с. 224]. Хоча майже всі письменники, які зверталися до образу

Роксолани, не обходили увагою документально підтверджений факт її листування з Сулейманом. Епістолярний жанр набув особливого розвитку в епоху Середньовіччя, проте в той час розповсюджене було відкрите листування державних і церковних діячів, а листи Роксолани до Сулеймана перейшли зі сфери особисто-інтимних до історично-поетичних. Збереглося сім листів Роксолани до султана, написаних між 1526 та 1533 роками. Щоправда, вони були написані палацовими писарями, але деякі мають оригінальні її автографи. Збереглося й чимало дарчих листів Сулеймана для Роксолани, а також кілька закладних грамот на добродійні фундації, створені нею [96, с. 273].

Зміст листів у романі у віршах М. Балашової – це інтерпретація авторки, тому в тексті вони носять більше лірико-белетристичний характер: ідеться про почуття, сподівання героїні, роздуми над своєю долею, вони допомагають глибше проникнути у її внутрішній світ, розкрити її таємниці. Підтвердженням важливості їх у сюжеті є назва другої частини роману «Листи Роксолани» із завершальним розділом «Останній лист». У текст цієї частини авторка вводить міфічні образи – Янгола Правди і Янгола Совісті, щоб виправдати деякі вчинки героїні, її нещирість у листах Сулейману: «А Янгол Совісті кричить у ній: «Мовчи! / Не смій його коханим називати!» / У відповідь їй Янгол Правди: «Прости себе! Прости! / Немає вороття, бо ти вже втретє – мати» [18, с. 140].

Янгол Правди наполягав, щоб Роксолана йшла на компроміс із внутрішніми ваганнями, переступала науку батька й «гіркої правди сповідь» і була ніжною в листах до Сулеймана, не з метою утвердитися в мусульманському світі, а передусім, щоб вижити і врятувати дітей. Тому вона й «видавала» себе люблячою дружиною, зверталася: «Коханий мій! ... Мій незрівнянний падишах!» [18, с. 142]; «Мій повелителю! Ти – все моє життя! / Хочу в твоїх обіймах, любий, помирати» [18, с. 143]; «Мій повелителю! Тамую в серці тугу... / Й чекаю ту хвилину, коли ти будеш мій!» [18, с. 145]; «Коханий муже мій! / Дозволь мені тобі порадицею бути. / Хочу, мій любий, торкнутися думками твоїх мрій, / хочу тебе любити і голос милий чути...» [18, с. 148]. «Моя любове!

Сонце золоте! / Хоча б ти уві снах мого чола, коханий, доторкнися!» [18, с. 148]; «Мій лицарю всесильний! / Кохання мого серця! Поклич мене – прийду, / наші вуста зіллються – життя зачнемо нове, / У твої шати, Сулеймане, – весну принесу...» [18, с. 151].

Однією з головних рис характеру Роксолани в романі М. Балашової є сильні *материнські* почуття. Її сина Баязида, на якого Роксолана покладала великі надії, було страчено за участь у державному перевороті, тому вона не хотіла більше бачити Сулеймана, адже це він наказав відсікти сину голову й наткнути на кілок перед вікнами Роксолани. Вона написала йому листа – останнього й правдивого за всі роки: «Законнику! Ти сина Баязида без вини скарав, / Це я, твоя Хуррем, спасти державу від позору бралась... / Наш Баязид – дитя любові, бо я тебе любила, / Кажу тобі я зараз правду – лише тоді любила, / А ти плід нашої любові безжально розтерзав» [18, с. 242].

Провідною рисою образу Роксолани, як і Марусі Богуславки та Марусі Чурай, є ностальгія, що супроводжувала її все життя. Л. Костенко писала, що в кожного народу свій тип ностальгії, зв'язаний з ментальністю саме цього народу, зумовлений багатьма факторами його політичного, історичного, звичаєвого буття. А українська модель ностальгії «тим болючіша, що українцю часом доводиться відчувати тугу за батьківщиною на батьківщині» [238 с. 7].

«Вінок Роксолани» М. Балашової – це нове «декодування», нове входження в потік «пам'яті культури» метатипу Роксолани, яка народилася в «землях сліз і пісень» [18, с. 181], «Частинку Вкраїни у серце влила» [18, с. 53]. Прототипом для творення метатипу може бути визначна особистість у світовій історії, культурі, науці або початковий художній образ, орієнтований на філософське узагальнення, яке пояснює ті чи ті тенденції в розвитку світової чи національної історії і культури, що зберігають пам'ять про них у формі образу-знака. Визначаючи функції метатипу, «... необхідно враховувати не лише психологічну, але й культурологічну його природу, а відповідно, всю систему просторих культурно-історичних зв'язків, сконцентрованих в метатипі як елементі „пам'яті культури”, що активізуються ним як для письменника, так

і для читача. Метатип в конкретному творі є носієм і оцінки, і визначення, і вказівником ланцюга зв'язків і відношень» [305, с. 34]. Утримуючи в собі найбільш значиме минуле, він дбає про вироблення нових культурних повідомлень – текстів, як константних, так і з «безперервністю та закономірним характером їх трансформації» [280, с. 200], що утверджуються в суспільстві завдяки своїй актуальності, незалежно від часу створення.

М. Балашова подала метатип Роксолани в новому жанрі – історичному романі у віршах. Авторці вдалося показати глибинну сутність непересічної особистості, передати внутрішню атмосферу епохи, наблизити її до сучасного читача, збудити інтерес до національної самобутності, акцентувати на звичаєво-обрядовому бутті героїні, на ролі народної пісні як визначальній рисі духовності українського народу, закликати сучасників зануритися у своє коріння, історію, якою, за словами П. Загребельного, «не завжди можна втішатися – в неї треба ще й учитися» [172, с. 724].

### Висновки до розділу 3

Жанр як індикатор творчої пам'яті в літературному процесі, не забуваючи про свій початок, генетичні та типологічні форми, традиції, рівень «культурного знання», забезпечує єдність і неперервність розвитку. Романи у віршах черпають із фольклору теми й образи українських дум та історичних пісень, їх героїні є образами-знаками національної культурної пам'яті: вродженого геніального таланту – Маруся Чурай («Маруся Чурай» Л. Костенко), героїчного вчинку – Маруся Богуславка («Маруся Богуславка» М. Тютюнника), величі жінки – Роксолана («Вінок Роксолани» М. Балашової).

Модифікацію жанрової й художньої еволюції роману у віршах розглянуто на прикладі сюжету й образу народної думи «Маруся Богуславка». Більшість творів ліро-епосу (як і прозових) про Марусю Богуславку мають однойменну назву з народною думою – поеми «Маруся Богуславка» (Є. Згарський, П. Куліш), лірична драма «Маруся Богуславка» (М. Семенко), історичний



віршований роман «Маруся Богуславка» (М. Тютюнник), історична поема «Маруся Богуславка» (Л. Коваленко).

У всіх думках історичного змісту головною була подія, що стимулювала до творення відомих поетичних образів. Вчинок, скоєний в ім'я народу й землі, на якій народилася Маруся Богуславка, сприймається реципієнтом як героїчний, забезпечує опоетизованому образу великий успіх і життя в художній культурі наступних епох. Народнопоетичний образ Марусі Богуславки зазвичай виконує функцію фабульної канви або сюжетного тла, що переходить із одного текстуального поля в інше, демонструючи типологічну подібність. Сюжет роману у віршах «Маруся Богуславка» М. Тютюнника розгортається на тлі важливих історичних подій XVII ст. (переважно в Україні та Туреччині, як і в більшості творів про «дівку-бранку»), пов'язаних із боротьбою українського народу за державність (з дванадцяти частин твору назви чотирьох – «Андрусівська змова», «Похід на хана», «Майдан», «Кафа» – продукують масштабні історичні події, подані достовірно). Шоста частина «Майдан» оповідає про події через чотири роки після козацької Чорної ради, але асоціативно переносить реципієнта до подій Майдану 2004 року, коли українці продемонстрували ментальну волелюбність, дух боротьби із несправедливістю.

Сюжет роману М. Балашової «Вінок Роксолани» розгортаються в двох частинах – «Полонянка» та «Листи Роксолани», події відбуваються в XVI ст. в Україні та в Туреччині. Частини поділені на розділи, назва кожного розділу повторюється в одній зі строф, є максимально-стислими кадрами, що переносять дію з одного часопростору в інший, надаючи сюжету динаміки.

У романі дві сюжетні лінії – доля Роксолани, яка потрапила в полон, але стала однією з найвеличніших жінок світу, і доля України XVI ст. зі звичаями, традиціями, подіями, пов'язаними з боротьбою українського народу за виживання. Героїня твору втілює найкращі риси характеру: волелюбність, яку ніхто не зміг зламати; материнство, заради дітей вона прийняла віру, уболівала за кожного з синів, боролася за відміну закону Фатіха; патріотизм, заснований на вірі наших пращурів, звичаях та традиціях (підтвердженням є назви розділів

«Пливе вінок ромашковий з колосками жита», «До тебе повернуся, рідна Україно»).

Імена героїнь у заголовку романів у віршах («Маруся Богуславка», «Маруся Чурай», «Вінок Роксолани») скорельовано на площину історіософського, культурологічного буття персонажів, вони виконують роль їх імпліцитної характеристики. Сюжети не відходять від традиційних, побудованих на народнопоетичному ґрунті (історичні пісні «Плач невільників на турецькій каторзі», «Полон волинянки татарами», дума «Маруся Богуславка», балада «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці...»), мають баладну основу – напружений сюжет із трагічною розв'язкою. У романах у віршах реально й образно відтворено історичні епохи тих часів, подано етнокультурні образи-концепти, що мають ментальне смислове наповнення, згадуються самобутні народні звичаї та обряди, достовірно передано особливості народного вбрання, підкреслено його ошатність, естетику, сакральність.

## РОЗДІЛ 4

### ЖАНРОВО-ЕСТЕТИЧНІ МОДУСИ РОМАНУ У ВІРШАХ

Український ліро-епос постколоніальної доби представлений різнобічним текстовим матеріалом, але далекий від вичерпних концептуальних трактувань його жанрової природи. У літературознавчих студіях жанр трактується як змістова форма, що зумовлює «цілісність літературного твору». Якщо форму вивчає та описує теоретична поетика, то зміст (смысл) постійно вимагає інтерпретації, а тому існують методологічні проблеми. «Сутність їх, – за висновками Н. Бернадської, – у визначенні співвідношення між раціональними та інтуїтивними початками» [31, с. 163].

Жанротворення розвивається за рахунок зміни концептів усталеної структури змістоформи та нарощування тематичних, композиційних, модусних характеристик. Жанром трансформативного типу, здатним на деформації, є роман у віршах, актуальність якого в наш час мотивується реагуванням на зміни в ментальному та реальному просторі, але теоретики жанру не обумовили «ані появу тих чи інших його модифікацій, ані самі принципи трансформації» [63, с. 514]. Розглядаючи сучасний роман у віршах під кутом зору «бачення та розуміння дійсності» (М. Бахтін), зосередимося на його жанрово-естетичних модусах. Категорія «модус» уведена Н. Фраєм, який не розмежовував у ньому загальноестетичні типи художності й літературні жанри. Естетичні модуси трактуються як «естетичні модальності» (М. Жинкін), що нерідко зводяться до суб'єктивності художнього змісту: «види пафосу» (Г. Поспелов), «типи авторської емоційності» (В. Халізов), «типи художньої цілісності» [376, с. 128]. Розрізняють такі художні модуси, як трагічний, комічний, героїчний та інші типи сюжетних ситуацій і героїв.

Як правило, модуси поєднуються з більш складними жанровими «іменами», окреслюючи якусь особливу їх підгрупу. До такого типу належать і п'ять модусів, означених Н. Фраєм: міф, легенда, високий мімесис, низький мімесис і іронія – засновані на семантичних значеннях, стосунках героя твору

з реципієнтом і з законами природи. Те ж саме стосується й чотирьох рис архетипів – роману [romance], іронії, комедії і трагедії. На переконання Ж.-М. Шеффера, Н. Фрай не розглядає ні теорію модусів, ні теорію архетипів як жанрові теорії, залишаючи цю назву лише за категоріями, заснованими на різних формах презентації твору. Таке обмеження нічим не виправдане, «теорія модусів, як і теорія архетипів, так само пов'язана з диференціацією жанрів, як і теорія форм презентації» [501, с. 109].

Враховуючи зауваги М. Ільницького, С. Крижанівського, що у визначенні жанру не можна надавати перевагу лише термінології, а необхідно знати й «суть художніх творів» [247, с.148], адже «розмова» у сферах чистої теорії «все більше віддаляє від жанру, який іде своїм природним шляхом і живе своїм повнокровним життям» [194, с. 163], розглянемо модуси художності сучасного роману у віршах, який не лише уможливорює спостереження за мистецьким пошуком, а й забезпечує багатовекторність у відтворенні буття, максимальну об'єктивованість та довершеність художнього зображення.

На межі століть цей жанр, як і інші жанрові структури, зазнає серйозних трансформацій, оновлень, модифікацій, піддається процесу диференціації й синтезу. Нині надруковано багато різновидів романів у віршах (з авторським і читацьким жанровим маркуванням): історичний («Маруся Богуславка», «Іван Сірко», «Мотрині ночі», «Мазепа»), автобіографічний («Московський час», «Донецька прелюдія», «Малюнки долі»), гротескний («Парад химер в Кіровограді»), сатиричний («Грім»), химерний («Мамай»), роман-сповідь («Сповідь Мазепи», «Берестечко»), роман-пісня («Мама-Марія»), роман-трилогія у віршах «Доле наша, хто ти?». Дослідження роману у віршах постколоніальної доби зосереджено в основному на історичному романі, а про інші жанрові моделі майже не згадується ні в аспекті специфіки індивідуально-авторської новизни жанру, ні в аспекті проблематики. Обраний для аналізу естетично повноцінний національний різновид роману у віршах як одна з історичних форм романної ліро-епіки, варта наукової уваги.

#### 4.1 Автобіографізм у жанровому моделюванні ліро-епосу

Романи у віршах «Донецька прелюдія» та «Московський час» В. Марсюка, сучасного українського поета, публіциста, вирізняються глибоким психологізмом, реальністю художніх образів, новаторством жанрових форм, автобіографічною сюжетністю. Твори поета долучають реципієнта до репрезентації суспільного життя XX – початку XXI ст. крізь призму подробиць особистого життєпису. «Московський час» і «Донецька прелюдія» В. Марсюка, – це поетична автобіографія, у якій публічний простір домінує над приватним, адже автор «апелює до спогадів про визначні події та емоційно-значущі стани» [28, с. 26]. Автобіографічна пам'ять є основою автобіографічних жанрів (С. Аверінцев, М. Бахтін, Т. Бовсунівська, А. Цяпа, Т. Черкашина, Г. Шевців) з опорою на «пам'ять героя, а документи та інші матеріали служать їй додатком у процесі пригадування» [64, с. 137]. На думку Т. Бовсунівської, автобіографія може реалізуватися в різних жанрових утвореннях, але до найпоширеніших модифікацій жанрів non-fiction належить автобіографічний роман. «Чим більше актуалізується особистість у системі цивілізації та світогляду сучасної людини, тим більше уваги приділяється цьому жанру, тим більшим стає термінологічний апарат автобіографічної критики» [64, с. 136].

У романі у віршах «Московський час» крізь призму автобіографічної пам'яті як «своєрідної реконструкції того, що було» [64, с. 137] порушено проблеми не лише особистісно значущі, а й суспільно масштабні. Автобіографічна пам'ять – «довготривала пам'ять на події власного життя і події, безпосереднім свідком яких був суб'єкт» [28, с. 27]. Д. Робінсон вважає її ментальною здатністю індивіда надавати соціальної значущості подіям власного життя, пов'язувати їх із явищами історії [28].

В авторському життєписному хронотопі визначальною є фактуальність. Будь-яка автобіографія є прив'язаною до поняття авторського біографічного часу, і «мова може йти лише про художнє зображення його певного відрізка» [487, с. 168]. В основу роману «Московський час» покладено «відрізок»

дворічного стаціонарного навчання (1975–1977 рр.) В. Марсюка на Вищих літературних курсах при Літературному інституті в Москві, тому правдивість і реалістичність автобіографічної розповіді є основою сюжету, що «проявляється на всіх його поетикальних рівнях» [487, с. 168].

«Московський час» не визначається письменником як автобіографічний роман, хоча твір «наповнений фактами власного життя» [276, с. 10], у ньому відтворено долі реальних людей, знайомих і друзів, тих, хто має пряме чи опосередковане відношення до авторського життєпису, є згадки про дитячі та юнацькі роки: «Ось послухай про мій родовід, / про Донбас, де почався мій слід, / про козацькі, мої вже, Черкаси, / і химерної долі гримаси» [297, с. 14]. У книзі, де надруковано цей роман у віршах, подано й «Автобіографічну довідку», як підтвердження, що це не просто розповідь про життя автора, «а ніби його повторне проживання» [64, с. 130] з художньою обробкою дійсних подій та оточення, змін у житті.

В. Марсюк у «Московському часі» урізноманітнив генологічні модифікації роману у віршах, репрезентував авторський погляд на можливості його реалізації, тим більше, нині межі когнітивного спрямування роману «не регламентуються соціальними та ідеологічними чинниками» [62]. Твір складається із трьох розділів поезій, написаних у різні роки («Несподівана радість», «Московський роман» і «Запізнілий лист»). У їх структурному komponуванні не простежується чітка хронологічна послідовність, більшість датовані роками навчання, як правило, мають своєрідне продовження, подібні до записок, графічно відділені й позначені англійськими літерами P. S. і P. P. S. – «postscriptum» (постскрипtum) і «postpostscriptum» (постпостскрипtum), тобто те, що йде після написаного або сказаного. Це скорочення, що набуло поширення в листах близько століття тому, маркує текст, доданий як певний підсумок до вищесказаного. Такими є поезії-постскриптами в романі у віршах «Московський час» В. Марсюка, написані переважно в 2009 році й поєднують події минулого та сучасного. Саме з відновленням минулого (так само, як і з проектуванням майбутнього) пов'язана автобіографія. Вона залежить від

розгортання часто мінливих, часткових або спірних «наборів особистих або колективних *спогадів*. <...> поняття пам'яті може означати як розповідь про наше минуле, так і про те, як ми міняємося внаслідок придбаного досвіду» [64, с. 136].

Жанрово-стильова своєрідність твору позначена фрагментарністю викладу й мозаїчністю сюжету. Твір має всі ознаки ліро-епічної форми: «багатоплановість, епічні принципи розповіді з суб'єктивністю» [276 с. 598]. У ньому синтезовано як сюжет, систему персонажів, характери, які еволюціонують упродовж дії, осмислення магістральних проблем буття людини й суспільства, так і емоційність, ліричні відступи, у яких виражено авторські почуття, роздуми. Завдяки асоціативності художніх образів ліричний герой (він же оповідач) репрезентує власне переживання дійсності. Масштабність поетичного слова в романі у віршах В. Марсюка досягається шляхом зображення калейдоскопу реальних людей і подій крізь призму індивідуальної свідомості наратора. Автор дає нам можливість наблизитися до результатів його творчої діяльності завдяки «сконцентрованості навколо особистості письменника й автентичності інформації від першої особи: спогадів, листів, автобіографій, щоденників, сповідей тощо, <...> де прямо чи опосередковано залишені „сліди” його особистості» [314, с. 21].

В. Поліщук в огляді поетичної біографії В. Марсюка зазначає, що «„вставною новелою” в черкаському бутті митця є дворічне (1975–1977 рр.) „підвищення” ним власної „поетичної майстерності” в Московському літінституті, така собі <...> „несподівана радість”» [368]. У «Московському часі» повнокровно ожили образи друзів і знайомих по навчанню, атмосфера тогочасного письменницького бомонду, цікаві зустрічі, спілкування, враження й роздуми, навіяні перебуванням у столиці Радянського Союзу.

Роману у віршах «Московський час» притаманний синтез декількох ліричних жанрів: поезій-присвят (найбільше) – «Алтайський земляк» (Миколі Черкасову, російськомовному поету), «На незабудь» (Ярославам Павуляку і Довгану – студентам Літінституту), «Порозуміння», «Узбецька диня»,

«Сибірська муза», «Дружба», «Артисти із Камчатки», поезій-постскриптів, є також поезія-діалог («Розмова з душею»), поезія-роздум («Роздум»), ліричні портрети («Донецький гість», «Горець», «Дончак», «Літературний метр»), вірш-газель («Газелі»).

Оригінальним авторським жанровим новотвором є ліричний блокнот «Несподівана радість», у якому розкрито інтимну сюжетну лінію. Одинадцять віршів цього циклу з підзаголовком «Несподівана радість (Із ліричного блокнота)» подано в першому (однойменному) розділі роману, решту п'ять – «Несподівана радість (Продовження ліричного блокнота)» включено до другого розділу «Московський роман». У них автор розповідає про пережиті почуття закоханості в жінку, яку він зустрів на чужині. Її образ в уяві митця еволюціонує, залежно від емоцій, які викликає. Спочатку почуття мрійливі, наївні, майже дитинні, письменник з юнацьким максималізмом ідеалізує зовнішність коханої: «І розмови, і руки, і рухи – / все доречне і миле, як світ. / За красу таку зраджують друга, / з вежі роблять смертельний політ» [297, с. 21]. Пристрасть бере верх над розумом, і ліричний герой відкриває коханню своє серце, розуміючи, що можуть бути трагічні наслідки: «Та я підводжу до губів / отруйний келих і не важу, / я наче досі не любив, / немов не пив любовну чашу» [297, с. 22]. Коли ж героїня ігнорує ніжні почуття поета, його охоплюють абсолютно протилежні відчуття – сум і розчарування, які перетворюють образ коханої у вигадку поетичної уяви: «Не віриться: невже ти не жива? / Невже ти – намальована мадонна?» [297, с. 23].

Поетика назви ліричного блокнота має дві змістові площини: та, що на поверхні, пов'язана з історією кохання графа Шереметьєва («У Мар'їній Рощі є церква – / „Нечаянної радостью” звуть, / збудована графом, як жертва, / за зустріч з коханою тут» [297, с. 19]); підтекстова – натяк на неочікувану любов як «подарунок» долі, що залишив особливий слід на серці й у пам'яті ліричного героя («А вже ось безрадісна старість / ступила мені на поріг. / Свою „несподівану радість” / я досі у серці беріг» [297, с. 20]). Ліричний блокнот дав



назву розділові роману й відкрив третю площину семантики: несподіваною радістю в житті митця є роки навчання в Літінституті.

Для того, щоб поєднати такий різномірний творчий матеріал (присвяти, постскриптами, діалоги, портрети, ліричний блокнот) у цілісність, письменник вдається до інтертекстуальності: вводить до віршів цитати з пісень, які увиразнюють ідейно-тематичне звучання й емоційно-експресивне враження від них реципієнта. Наприклад, у поезії «Портрет із вишиванкою», присвяченій письменникові з Івано-Франківська Миколі Яновському, тема суму за Україною, синівської відданості їй, ідея братерства українців на чужині посилюється цитуванням рядків із відомої пісні Б. Лепкого «Чуєш, брате мій»:

Вже не юні і життям потерті,  
 козаки без друзів і рідні,  
 Україну люблячи до смерті,  
 ми не розслаблялись в чужині.  
 Як це? Українці – і без лірики?  
 Без обіймів п'яних і журби?  
 Ми жили насправді, як розвідники,  
 в пошуках святої боротьби.  
*«Чути: кру! кру! кру! В чужині умру,  
 заки море перелечу, крилонька зітру»* [297, с. 8].

Цитата з пісні Б. Лепкого, «вмонтована» в поезію, – не безпосереднє продовження роздумів героя, а ліричний супровід до них, вона позбавлена інформативності й подієвості, асоціативно приєднана до основного змісту вірша як потужний почуттєвий вузол, найвища точка вияву авторських переживань. Цитати з пісень містять і вірші-постскриптами, наприклад, до вже згаданої поезії «Портрет із вишиванкою»:

Та безсилим виявився гарт  
 вдома вже, де побут вдарив з тилу.  
 Рідний твій Івано-Франкоград  
 звів тебе завчасно у могилу.

Без грошей, родинного тепла  
 як митцю не збитися з дороги?  
 І твоя дараба не змогла  
 до кінця пройти гірські пороги.  
*«Де мати плаче – криниця стоїть,  
 де сестра плаче – річенька біжить,  
 де мила плаче – там роси нема,  
 там роси нема, трава посиха!»* [297, с. 9 – 10].

Особливе навантаження в романах у віршах В. Марсюка мають вставні жанри в якості «конструктивного елемента», вони характеризуються змістовною, композиційною цілісністю. Інкорпорований текст синтезує як зовнішні ознаки (графічне виділення, авторське маркування нарації), так і внутрішні властивості. Письменник графічно виділяє цитати, здебільшого уривки з пісень, інколи чуже мовлення або рядки із поезій інших авторів. Митець вдало обрав стратегію синкретизму за допомогою інтертексту розрізнених (хоча й близьких за тематикою) віршів у роман, це надає ідейно-художньої єдності, естетичної концепції творові, візуальної монолітності текстові.

Автобіографічна домінанта роману у віршах «Московський час» В. Марсюка позначена «не тільки майже суцільним „накладанням” ліричного героя („я-героя”), його лірики й ліро-епосу на особу автора, а й виразною конкретикою часопросторових картин, реальними, „життєвими” героями творів чи присвятами, яких у творах поета дуже багато, семантикою заголовків чи означеними топонімами тощо» [368], збереженням «історичної пам’яті у самопізнанні людини і нації» [276, с. 11]. Автор аналітично осмислює соціопростір Москви як чужини і в’язниці не лише для українського народу, а й інших національностей, часто апелює до лідерів козаччини, яких Білокам’яна намагалася знищити:

І тут у Підмосков’ї наш Дорошенко гнув  
 свою гетьманську спину, допоки не заснув.

(О скільки душ козацьких приспав московський хміль!)

І тут же під Москвою тужив старий Шаміль.

Тут прокляли Мазепу, і Разіна, й Махна [297, с. 50–51].

Пройшли роки, століття, але зверхнє ставлення до нашого народу не змінилося. В. Марсюк наводить приклад, як він із грузинським поетом Заїде Шота пішов на футбол. Та після того, як київське «Динамо» забило три голи «Спартак», «стадіон кривив з гарчанням рота „Бей хохлов!“ <...> / Так ревіли, мабуть, дикі гуни / чи монголи, Київ беручи, / беручи на списи і мечі» [297, с. 90]. У підсумку цього поетичного спогаду наведемо твердження Т. Бовсунівської: «Будучи виключно особистою з одного боку, пам'ять у той же час може бути площиною суспільної угоди і єдиних ритуалів. Відновлення минулого завдяки особистій оповіді може приймати політичне забарвлення залежно від того, що пам'ятається і що забувається» [64, с. 136].

У сюжеті роману «Московський час» наявні ліричні відступи-ретроспекції автобіографічної пам'яті, зокрема спогади про репресованого батька, який мучився на Алтаї, й інших членів родини: «Деся він лежить, без хреста, без могили – / сталінське пекло боялось хрестів... / Прадід твій висланий, кажеш, зі Сміли? / Слава Творцеві – хоч корінь пустив! / Смерч прокотився по нашому полю, / витоптав, випалив щедрий наш лан» [297, с. 13]. В. Марсюк також згадує реалії шахтарського дитинства, тяжку материну долю: «„Кобзаря“ я вивчав самотужки, / з керосинкою, з куснем чорнушки <...> А у шахті гримів динаміт, / аж трусив нашу хату-саманку, / там у шахті тягнула лямку / бідна мати моя, плитова, / і тягнула не рік і не два, / навіть коней вже вивели з шахти – / в ній ще довго ішачила мати...» [297, с. 17]. Автор розповідає і про роботу в школі вчителем історії, викладачем в інституті (поезія «Згадуючи Черкаси...»). Ці поетичні спогади підтверджуються реальними «штрихами з не зовсім героїчної біографії» [299, с. 32].

В одній із публіцистичних статей В. Марсюк писав, що в його жилах тече «українська кров предків, які споконвіку жили на північних відрогах Волино-Подільської височини, доки більшовицькі опричники насильно не розкидали їх

по різних закутках радянської імперії. <...> Виживав і розвивався зовсім не в теплих умовах, із дворічного віку марно чекаючи повернення свого батька – донецького шахтаря, якого «за політику» сталінські костоломи кинули «до'дної ями» [297, с. 32]. Письменника викликали на допити до КДБ за поширення творів Івана Дзюби. Про ці роки він писав: «На роботі мав неприємності, бо я нікого не видав операм, ні на кого не переклав провину. І тепер не стільки відвага, як совість і обов'язок, змушують мене говорити всю правду про душителів мого народу і їхніх пособників, під якою б личиною чи тичиною вони не ховалися» [299, с. 32].

Однією з ключових проблем роману у віршах є проблема митця, адже в тексті всього твору йдеться про дворічне навчання в Літературному інституті в Москві. В. Марсюк проголошує провідну ідею роману – братерство справжніх, непідкупних владі творців духовного коду суспільства: «Поети всієї планети – / одна лебедина рідня» [297, с. 15]. Та не всі митці були непідкупними. Стилiстичний прийом колажу (монтування з окремих віршів-фрагментів цілісної картини) допомагає показати низку впізнаваних персоналій тогочасного літературного життя Радянського Союзу. Це вже згаданий Микола Яновський («Портрет із вишиванкою»), Микола Черкасов («Алтайський земляк»), Галим Давлетов («Знаки долі»), Анатолій Гриценко («Порозуміння»), Абдуккахар Ібрагімов («Узбецька диня»), Алітет Немтушкін («Сибірська муза»), Василь Білокрилов («Дончак»), Юрій Денисов («Липа Шаляпіна») та інші, близькі друзі чи добрі знайомі письменника. Їм протиставляються негативні образи Олександра Межирова («Літературний метр»), затятого комуніста і «столичного віршомазя» і Михайла Глинки («Манекен») – прислужника влади, байдужого до реальності буття народу, графомана, який «свій роман грубезний пише / про підводних моряків, / пише, пише для віків» [297, с. 83].

Біографічна пам'ять автора є основним джерелом інформації, адже важко збагнути мотивації дій і думок, тому не дивно, що серед поезій-присвят і літературних портретів є вірш «Горець». В. Марсюк не називає імені

і прізвища свого товариша, але з теплом пригадує деталі його колоритної зовнішності: «Студент із Кавказу тримався із честю, / дивуючи всіх у столикій Москві: / бараняча шапка із довгою шерстю / біліла завжди на його голові» [297, с. 31]; відверто захоплюється бунтівливим, нескореним характером: «<...> цей хлопець з такого народу, / який спопеляли, а він не згорів / Не знаю, куди занесла його доля, / але коли Грозний тонує у крові, / я певен: у горах він бився за волю / в папасі отій, що носив у Москві» [297, с. 32].

Репрезентовані в «Московському часі» портрети неординарних творчих людей захоплюють читача своєрідністю зображення, глибоким проникненням у внутрішній світ, доброзичливими авторськими оцінками. Так, Микола Яновський – «дивак у вишиванці» [297, с. 8], Микола Черкасов – «видно по крові – черкаський козак. / Статний, бадьорий і чорновусий» [297, с. 12], Анатолій Гриценко – «Яснозорий, дебелий, рум'яний / і від доброї чарки не п'яний» [297, с. 16]. Алітет Немтушкін – «чорноокий, із волоссям-щіткою / і завжди стернистою борідкою» [297, с. 50] – нагадував «із тайги прибулого шамана, / схожого на п'яного шайтана» [7, с. 50], за вільнодумні вислови, відстоювання національних інтересів, був відрахований з інституту і висланий із Москви. Василь Білокрилов – «розхристана душа», «Як гаряче він хвалить привілля на Дону! / Але Москва не любить козацьку давнину. / Василь усе гуторить про степ, про стремено, / він завжди ними марить, і завжди п'є вино» [297, с. 51]. Щоб підкреслити близькість стосунків, ліричний герой із гумором згадує про застілля, спілкування з друзями за смачними стравами й чаркою: «Сусід по кімнатах – веселий казах – / вітрами і сонцем до серця пропах. / За чаєм, за пловом, над паром шурпи / не раз ми сиділи, аж пріли чуби» [297, с. 63] (поезія «Дружба» про Туленду Нурмухамедова).

Вірш «Газелі», присвячений узбецькій поетесі Халімі Худайбердієвій, на відміну від присвят іншим письменникам, сповнений ніжності й неприхованої симпатії: «В її погляді – спечений самум, / від коси її – лагідний струм, / коли б міг я легенько торкнути, / не ходив би у мареві дум» [297, с. 87]. На згадку про знайомство В. Марсюк пише два вірші-газелі – ліричний вірш, що складається

не менше як з трьох, не більше як з дванадцяти бейтів (дистихів), «пов'язаних наскрізною моноримою кожного другого рядка (крім першого бейта з парним римуванням) за схемою метричної основи – аруза; аа, ба, ва, га і т. п. Викінчені за думкою строфи, не пов'язані між собою фабулою, об'єднує спільний мотив» [276, с. 195]. Зміст такої поезії торкається переважно тем любові, туги закоханих, рідше – філософських медитацій. «Газелі» В. Марсюка вносять у роман у віршах «Московський час» екзотичні образи: «У високій московській оселі / вечорами читаю газелі, / бо зустрів чарівницю ханум, / як оазу в безводній пустелі» [297, с. 86–87]. Вони вражають багатством незвичних асоціацій, зображально-виражальних засобів: «Ти підеш боса в росяні луги, / барвистим платтям сколихнеш тюльпани, / мене ж обсядуть думи-вороги, / війнуть у душу ранішні сніги. / Тебе обступлять маки полум'яні / і, граючись, у гори заведуть. / О, як я заздрю сонячній поляні, / де ти приляжеш, лагідніша лані!» [297, с. 88]. В останніх рядках вірша гілочка багульника, яку ліричний герой дарує поетесі на спогад про себе, символізує чистоту й щирість його почуттів.

Отже, поезії-присвяти, поезії-спогади в романі у віршах мають есеїстичний, сповідальний характер і є «не просто художньою констатацією „сокровенного Я“, а свідченням народження та розвитку думки. <...> Есеїстичні романні форми тяжіють до розширення меж антропологічної присутності, будь-яка ідея, потрапляючи в подібні тексти, перетворюється на особистісну, індивідуалізується, збагачуючи світ художніх прийомів новим заглибленням у людський феномен» [62, с. 74].

Романові у віршах «Московський час» В. Марсюка не властиві чітко окреслені сюжетні лінії, оскільки ліричне начало домінує над епічним. Однак можна виокремити декілька основних сюжетних вузлів: подорож до Москви й навчання в Літінституті, переживання, нові враження, знайомства; захист національних інтересів, утвердження себе як українця в чужорідному середовищі. Наскрізною у творі є інтимна лінія, започаткована в ліричному блокноті «Несподівана радість» і завершена в передостанньому вірші роману.

Важливість її вмотивована тим, що у двох із трьох розділів роману («Несподівана радість», «Запізнілий лист») заголовки перегукуються з назвами поетичних присвят коханій. Лист-сповідь від Ліди Гонти з Канади («Закордонний лист») пояснює, чому жінка тоді не відповіла прихильністю на почуття поета. Ліричний герой кладе листа в шухляду разом зі своїми віршами, зберігаючи в такий спосіб сокровенність душі, розпорошеної в минулому.

Образ ліричного героя виписаний глибоко й правдиво, за кожним словом відчувається осмислений спогад про минуле, життєві перипетії. Письменник прагнув закарбувати враження від перебування в осередку літературно-мистецького світу Москви («<...> Парнасі, на вершині, / де снує столичний авангард» [297, с. 10]), куди він поїхав у пошуках джерела натхнення, саморозвитку й самовдосконалення:

Поета доля – річ несповідима,  
 неначе бур'янину у грозу,  
 його несе. А десь беруться рими,  
 і десь береться сила, щоб красу  
 побачити на звалищі, як мальву,  
 побачити – і душу обпекти.  
 Та важче нам знайти душевні гальма,  
 Коли гризуть нас пристрасті-хорти [297, с. 98].

Однак за межами України самотність і відчуження частіше переважали над творчими пориваннями: «Нема ні друга поруч, ні родини, / в гіганті-місті – жодної людини – / орда сухих однакових облич» [297, с. 28]. До цього додається відчуття постійної небезпеки, пильного спостереження «згори» за кожним словом і дією митця: «У вікна нам, як кобра, з висоти / Останкінська дивилась телевежа, / найвища в світі, раз вона належить / державі, теж найбільшій на землі. / А ми у ній – як гвинтики малі» [297, с. 47].

Ліричний герой роману відчуває себе відірваним від рідної домівки, переживає психологічно-емоційний стан ізоляваності, несвободи, що втілено в лейтмотивному образі келії. Так, до Миколи Яновського поет звертається:

«<...> побратиме по студентській келії!» [297, с. 9]. У другому розділі «Московського роману» є поезія «Вечеря в генерала», у якій відтворено одну з багатьох ситуацій утиску й приниження українців: «Все було: застілля, тости, жарти / і чіпка увага до хохлів» [297, с. 35]. Одвічні провокаційні теми бандерівщини, меншовартості, «невдячності малоросів» звучать з уст захмелілого генерала, змушують запрошених передчасно піти, щоб хоч мовчазним протестом засвідчити національну гідність: «Аж під ранок до Москви добрались, / в келіях забились... Та у сні / знову я побачив генерала / в Києві на білому коні» [297, с. 36].

У той же час ліричного героя непокоїть, що на Батьківщині його чекає така ж неволя, як і в Москві:

Їдь, поживи на святій Україні!  
 Їдь! Чи почуєш там слово живе?  
*«А вже років двісті, як козак в неволі,  
 понад Дніпром ходить, викликає долю:  
 – Гей, вийди, доле, із води,  
 визволь мене, серденько, із біди!»* [297, с. 13].

За спостереженням В. Поліщука, у романі В. Марсюка «виразно зазвучала національна й гуманістична (в сенсі загальнолюдському) струна, почулися нотки історіософські й антиімперські» [368]. Наскрізнi для роману образи й мотиви козацтва посилюють національну загостреність порушених проблем. Апелюючи до славетного історичного минулого, автор у такий спосіб акцентує на незнищенності козацького духу, який існує скрізь, де є українці (поезія «Присвята», адресована Данилові Кононенкові й Віктору Качулі – творчим друзям газети «Кримська світлиця»). Своєрідний вступ до всього роману задає рецептивного «настрою» читачеві та означає власне мистецьке кредо, невіддільне від громадянського усвідомлення значення своєї праці: «Прийшов я не хвалить щербату волю, / не смажити словесні шашлики, / а долучити іскру свого серця / до сонця українського вогню – / хай у віках горить!» [297, с. 6].



Особливість індивідуального стилю В. Марсюка полягає в дошкульних, інвективного звучання «гастрономічних» метафорах, які є «родзинкою» не лише роману у віршах «Московський час», а й інших творів митця: «смажити словесні шашлики» [297, с. 6]; «Межиров <...> / жує свій вірш, як бутерброд» [297, с. 56]. Про творчість Г. Данилевського ліричний герой говорить, що хоч той і пише про Україну по-російськи, але його твори це – «не жуйка, не вода / із радянським солодом-сиропом, / що книгарні залила потопом – / а картини точні і живі...» [297, с. 60].

У «Московському часі» розкрито подвійні стандарти, культивовані комуністичною владою для письменників Літінституту, які хоч і прославляли режим, але й спокушалися всіма вигодами життя: вишуканою їжею й питвом, певними привілеями, розпусним життям столичного бомонду. Ліричний герой роману також відчув внутрішню роздвоєність, яку в подробицях відтворено в драматичному діалозі «Розмова з душею»: «Чом ти, душе, страждаєш і нині? / Ти ж хотіла свободи – тримай! / Я надовго утік від дружини / і від служби. І знову – не рай? / – Не того я, козаче, хотіла! / Ти отримав свободу для тіла» [297, с. 37].

Митець ніколи не втрачав почуття відповідальності перед Україною: «Раз Вітчизна твоя у неволі, / не шукай собі райської долі!» [297, с. 38], – тому зміг відкинути нав'язаний стиль життя, залишився з чистою совістю перед своїм народом. Автору боляче, що народ «розплодив» безвольних воєвод, у яких «ні ума, ні честі, ні держави» [297, с. 80], боляче, що українців розкидала недоля по світі, особливо примусово «закидала» на Далекий Схід Росії.

Отже, прикметними стильовими ознаками роману у віршах В. Марсюка «Московський час» є автобіографізм, ліричний герой, він же автор, є головною дійовою особою описуваних подій. У творі поєднано різні форми лірики, фрагментарність, мозаїчність викладу матеріалу й наявність кількох сюжетних вузлів, яскравих зображально-виражальних засобів, вживання конструктивних елементів із пісень як своєрідного ліричного супроводу змісту поезій. Письменник подав цілісну ідейно-художню концепцію твору, структурно

згрупувавши в три розділи поезії-присвяти, поезії-постскриптами, поезію-діалог, ліричні портрети, ліричний блокнот, об'єднавши їх проблемно-тематично, ключовими мотивами самотності, несвободи в чужорідному соціопросторі Москви крізь призму автобіографічної пам'яті.

Якщо автобіографічні романи у віршах «Донецька прелюдія» та «Московський час» В. Марсюка долучають реципієнта до репрезентації суспільного життя XX – початку XXI ст. крізь призму подробиць особистого життєпису, то роман «Малюнки долі» І. Забудського вирізняється глибокою ліричністю, реальністю художніх образів, «з філософською розважливістю і грайливістю сильної особистості описана історія людини трагічної долі, але могутньої і щасливої» [168], не позбавленої роздумів та переживань за рідний край, Україну.

Роман у віршах «Малюнки долі» І. Забудського – це оригінальний жанровий новотвір, починається прологом-диптихом «Ключі пам'яті, або замість прологу» і складається з двадцяти трьох циклів поезій, які вибудовано за сюжетністю. Науковці й читачі означили збірку поезій-циклів автобіографічним романом у віршах. Це жанрове номінування «Малюнків долі» автор теж підтвердив, хоча й не планував укладати в сюжет поезії, коли їх писав. Зі слів поета, у роман увійшли вперше вірші, у яких захотілося «виболитися» словом, подати «спогади-бджоли» про трагедію життя, що сталася в дитинстві. І. Забудський порушив тему, яка була для нього табу – не згадувати про події, які назавжди прикували його до ліжка й візка. Поезії вибудовував не за хронологією, а за автобіографічною сюжетністю. Буття ліричного героя й автора – приклад наслідування для сучасників:

Найбільше щастя – повноти буття,  
Наввипередки – бігти з власним часом,  
Щоб головним було не каяття,  
А щоб душа на диво спромоглася [168, с. 9].

Так, його душа спромоглася на диво, він «сформував свій людський і мистецький талант, який виявився у поезії і живописі паралельно» [251, с. 17].

До збірки «Малюнки долі» увійшли й авторські графічні роботи, виконані за унікальною технікою – перо й кольорова туш. У 2008 році І. Забудський отримує премію «Філантроп-2008» – єдина нагорода у світі, яка присуджується людям з обмеженими можливостями за видатні досягнення інвалідів у галузі культури і мистецтва.

Автобіографічний роман у віршах І. Забудського – це історія життя ліричного героя, реальністю якого є «Для розп'яття – ліжко і візок, / Для розпуття – відчай і тривога» [168, с. 74], це досвід, що дозволяє реципієнту примножити пошук внутрішньої гармонії, наблизитися до розкриття онтології, ключ до розуміння якої «лежить у глибинній інтерпретації метафорики художнього простору» [351, с. 44]. Але він є сильною особистістю, тримаючи в руці пера й олівці, віднайшов мету: «Відобразити на папері / В трипільській рай соснові двері / І сонця білку золоту» [168, с. 74]. Поет писав, що у своїх віршах йому хотілося дати відчуття, що той, хто живе не ризикуючи, не працюючи щоденно задля мети, взагалі не живе: «вірити в те, що ти вільний, набагато важливіше: щоб бути вільним насправді; що почуття виплеканої скривдженості, залишеної образи на щось чи когось шкодять самооцінці, підривають впевненість у себе в собі» [169, с. 156].

Незважаючи на обмеженість у просторі, поетова душа в постійному русі, у леті, подорожі, особливо сосновим лісом, про що свідчать назви циклів – «Лісові дороги», «Галявина вічності», «Чорний ліс», «Вкрадені дороги», «Липнева схованка», «Осінні дороги»:

Життя навколо – споконвічний ліс,  
Де власну стежку вперто прокладаю.  
Можливо, саме тут росте душа,  
Коли вбирає силу звіробою [168, с. 10].

Хоча в одному із циклів поет і звертається із запитанням до Господа, за що йому таке випробовування, але й оптимістично відповідає: «Життя чудове, як безкрає небо, / Мов келих пива, як фантазій злет. / А жалошів, я дякую, не треба, / Хай краще муза подає десерт» [168, с. 114]. Ліричний герой не впадає

у розпач, хоч біль, як короїд, «жре його хребет», він любить і цінує життя, своїм буттям надихає молодь берегти природу, приходити на допомогу всьому живому, вірити, мріяти і сподіватися на краще.

#### 4.2 Національна ідентичність у кодуванні жанрової своєрідності

Національна ідентичність охоплює різні сфери діяльності народу, але в розкритті її естетичного вияву важливе значення відводиться літературі. Цей феномен Л. Сенік трактує так: «Термін „національна ідентичність” стосовно літератури – це збереження найсуттєвіших національних ознак: мови, психології, мислення (свідомості), способу буття, звичаїв, релігії, осмислення сучасного й минулого у світлі національної ідеї, послідовне (або й стихійне) відстоювання політичних, культурно-духовних прав нації, державності як єдино можливої форми нормального існування національної спільноти для її самоствердження, життєдіяльності й розвитку» [404, с. 44].

Тема національної ідентичності, історичної та індивідуальної пам'яті як передачі досвіду та відомостей «минулої реальності», проблеми, пов'язані зі сферою любові до малої Батьківщини й країни, осмислюється в романах у віршах сучасних українських поетів В. Марсюка «Донецька прелюдія», романі-трилогії І. Козака «Доле наша, хто ти?» та білоруського поета Н. Гілевича «Родныя дзеці» («Рідні діти»).

На думку Н. Симбірцевої, упродовж останніх двох десятиріч минуле традиційно розглядається завдяки таким поняттям, як пам'ятні місця і меморіали, культура пам'яті, культура історії, історична свідомість. Фактом сучасності стає резонансне сприйняття історії, «сила „голосу” якої визначається не лише тим, *хто (що)* і як ним володіють, але й тим, *хто і як* їх чує» [408, с. 20].

Очевидно, для того, щоб реципієнт почув і вчасно зробив висновки, письменники В. Марсюк, Н. Гілевич, І. Козак порушили в романах у віршах проблеми не далекого історичного минулого українців та білорусів,

а звернулися до подій багатогранного буденного, далеко не радісного життя ХХ ст. крізь призму індивідуального, щоб зафіксоване в спогадах земляків буття не втратило генетичної пам'яті. Хоча романи у віршах написані з деякою різницею в часі – «Родныя дзеці» у 1985 році, «Донецька прелюдія» у 2002-му році, «Доле наша, хто ти?» («Покута» (1992), «Прозріння» (1994), «Сповідь», (1998) (2005) – у них розкриваються драматичні сторінки сучасної історії України й Білорусі, проте із текстів стає зрозумілим, що коріння національних негараздів автори усіх названих творів убачають в одному, так само й шляхи їх подолання. За закликот кинути погляд: «На сутнасць радасці і суму, / З якіх сатканы побыт-лад?...» [102, с. 4], на те, «що тільки в пам'яті живе / і з нею інколи спливе» [296, с. 5], у романах у віршах ідеться про період, коли Україна й Білорусь ще не були самостійними державами, а «утримувалися» в складі імперії, яка «світ у страхові держала, / і сто народів-роботяг / її ярмо несли, як стяг» [296, с. 32]; коли про збереження звичаїв, традицій, мови годі було й говорити, коли національно-історичну пам'ять обох народів намагалися деформувати, а то й зовсім знищити. Картини того часу яскраво зображено в «Донецькій прелюдії» В. Марсюка:

Колись кохали ми Москву –  
тепер наводить це тоску  
(таке зручне російське слово,  
до того ж рима пречудова!)  
Любили вчора ССРСР,  
а він на зло усім помер  
лишивши злидні нам у спадок  
і серіали теплих згадок  
про п'ятирічки, про вождів,  
про те, як хто і де сидів.  
Нам розлюбити ох як важко  
своє ярмо, свою упряжку! [296, с. 14].

«Донецька прелюдія» В. Марсюка (писана впродовж 1997–2001 рр.) – поетична автобіографія-роздум. Символічність назви роману розкривається в тексті: «Хотілось ясно, до пуття / своє повідати життя, / його прелюдію, початок, / а не об’їдений остаток» [296, с. 138]. Слово «прелюдія» вжито в переносному значенні, як вступ до чогось головного. В. Марсюк метафорично сприймає дитинство як прелюдію дорослого життя, різноаспектно поглиблюючи цей художній образ у творі. У вступі й двадцяти розділах (з асоціативно-ретроспективними згадками й оцінками минулого), кожен із яких присвячено конкретній людині або якійсь пам’ятній для автора події, митець зображує подробиці особистого життєпису, власні роздуми, переживання в проекції на суспільне.

Композиція твору В. Марсюка ускладнена ліричними відступами, експресивними оцінками, розлогими роздумами, зверненнями до земляків, читачів, яскравими описами природи, часо-просторовими екскурсами. Творам, в основу яких покладено особисті спогади, притаманна подвійна перспектива бачення (з погляду минулого й теперішнього), тому ліричний герой «Донецької прелюдії» постає у двох іпостасях: дитина, юнак і зрілий митець, автор твору. Крізь призму дитячого сприйняття подається зображення подій, дорослого – їх критична оцінка. Прототипом ліричного героя є сам письменник, а протосюжетом – спогади, переважно про повоєнне дитинство та юність, досить пунктирно йдеться про доросле життя. Автор зосереджується не лише на відтворенні особистого, а й намагається правдиво зобразити життя рідного шахтарського регіону. Мальовничі картини природи, закарбовані в дитячій уяві, у романі у віршах увиразнюють атмосферу минулого України й сучасності: «Кажу собі: ти не забудь, / як вишні в Мар’їнці цвітуть, / а стиглі хмари із Азова / приносять зливу аж бузкову, / і ціле море степове / у нас по вулицях пливе, / а вже осінній ураган / несе аж десь за океан / солону й пил з усіх доріг. / Ні, все я в пам’яті зберіг!» [296, с. 6].

Історичний вимір часу фіксує зміну поколінь, характеризує визначальні події, акцентує на історичній, колективній, індивідуальній пам’яті

з сакральним, незбаналізованим внутрішнім простором, як на складниках, що формують сьогодення через збереження смислів (знань, емоцій, стимулів, заборон), але через різні мови і коди, через різні матеріальні носії смислів. За дослідженням Л. Лавринович, «Механізм запам'ятовування та забування (звільнення пам'яті від неактуальних смислів), особливо в межах національного менталітету, потребує часу, оскільки лише те, що не має попиту в повсякденній діяльності упродовж десятиліть, а то й століть, може зникнути з генетичної пам'яті народу» [260, с. 102].

Н. Гілевич у романі у віршах «Родныя дзеці», уперше надрукованому в 1985 році, а писаному упродовж 1972–1984 рр., у розквіт «застійного» часу, викладає події крізь призму спогадів героя Степана Вячорки, відомого композитора, який походить із звичайної багатодітної білоруської сільської родини, пісні його заохочували до трудових звершень та ліричних роздумів. Проте герой лугами, стежками біля річки, свого Кам'яного Лугу ходив давно лише в спогадах, хоча й обіцяв матері приїхати, провідати батьківські місця, але кожного разу: «праца-служба / Штодзённа ў вір цягнула свой./ Зноў бачыў: выбрацца не змога, / Уявы светлай тух прамень, – / І адкладаў ён падарожжа, / Як бы да нейкіх перамен» [102, с. 6]. Нарешті збирається в дорогу, усвідомлює, що на цей раз не можна зволікати: сімдесятиріччя матері. Головний герой поринув у спогади про близьких і рідних, про дитинство, юність, перше кохання, хоча вже не можна повернутися до «ліпы векавой» (пройшло 22 роки), не варто турбувати те, що «зеллем парасло».

Назва твору «Родныя дзеці» ніби не має ніякої символіки: йдеться про родину Софії Петрівни, її рідних, дітей, які зійшлися та з'їхалися на ювілей до неї. Та з контексту роману у віршах зрозуміло: автор закликає читача бути рідними дітьми не лише батькам, а своїй землі, любити її і шанувати, як матір, без якої «гэта хата не ўявіма, / Як храм без Бога на сцяне» [102, с. 192]. У буденних, на перший погляд, родинних розмовах – глибокі роздуми автора над проблемами народу, над необхідністю завжди залишатися людиною, пам'ятати й примножувати історію, адже сприйняття історії залежить від

самосвідомості народу, від його бачення теперішнього й майбутнього, від формування національної пам'яті.

У романі у віршах «Родныя дзеці», що складається з чотирнадцяти частин і шести авторських відступів (які мають назви й сприймаються як окремі частини), реципієнт є свідком проблем суспільної морально-історичної моделі, проблем, що виходять далеко за межі сімейної хроніки, зокрема драматичних подій в історії білоруського народу. З перших рядків твору автор наголошує на повазі та пошані до батьків, умінні бути вдячними їм за все, не забувати «рідного порогу», рідного краю. Степан Вячорка, приїхавши в «бацькоўскі кут», відразу вирішив «на могількі схадзіць», «Дзе многа ўжо з іх роду спіць / Яшчэ прапрадзедаў вадзіла / Дарожка бітая туды, / Каб разумелі, што радзіма – / Не толькі дом, а і клады» [102, с. 69], поклонитися тим, із ким їв з однієї миски, однією ковдрою вкривався, одні пісні співав і перепросити, що рідко схиляє голову перед ними. Н. Гілевич переносить нас із спогадів героя про свою родину до найбільших і наймасштабніших трагедій ХХ ст. – голодомору і Другої світової війни, наслідки яких рідко чию сім'ю оминули. «І – голад, голад, люты голад – / Як самы страшны след вайны» [102, с. 74] забрав доньок-близнят у сусідки, його сестру погнав у місто на важку роботу, щоб вижити.

Значно гостріше звучать ці ж мотиви в романі українського автора. У «Донецькій прелюдії» В. Марсюка ці трагічні події мають інший пафос, ідеться не лише про наслідки горя народу, а й про його винуватців. Наприклад, батька однолітків Стригалья, героя війни, посадили в тюрму на рік за те, що в повоєнну годину, «велику маючи родину, / пішов він в поле крадькома, / коли нічна настала тьма, / щоб колосків собі настригти, / бо вдома хліба ані крихти» [296, с. 25]. Автор із жалем констатує, що відомості про ту лиху годину, «як вимирила Україна, / як панував тут Голод-цар, / і той Кремлівський комісар» [296, с. 26] – лише в спогадах людей похилого віку та «очевидців злодіянь», а не в підручниках з історії. Голод гнав до рідної домівки і його брата-студента з Донецька. Та, на жаль, це не врятувало брата, «лежав голодний і в гробу» [296, с. 59]. Правду про голод можна було почути лише в частівках баби Ганни,



якій багато чого пробачали, бо вважали божевільною, а ще вона годувала купу внучат-сиріт: «„Голод, голод, голодуха, / пухнуть ноги, пухнуть вуха. / Мати з’їла синопка, / тільки дивляться очка” – / стара виспівує і скаче, / і в торбу тягне все, що бачить» [296, с. 29].

У розділ «Нас добре вчила шахта рідна» вставлено вражаючу розповідь про хлібні черги в Руднику (шахтарській околиці Донецька), які дитина змушена була вистоювати, доки мати працювала на шахті за картки на хліб. Засобами художньої виразності (гіперболою, антитезою, порівнянням, метафорою) відтворено дитяче сприйняття голодного, наляканого натовпу: «<...> рій людський ще з ночі гув, / а вранці вже ставав стіною, / немов бетон непробивною / і затуляв, як хмара, сонце – / в стіні малесеньке віконце, / куди одразу сотню рук / тягнув цей натовп, як павук» [296, с. 10]. Автор докладно зображує небезпечну дорогу додому через Ворстрой з теплим, щільно притиснутим до грудей буханцем: «<...> лиху околицю Донецька, / напівбосаяцьку, чужинецьку, / де треба вуличками йти – / немов прорили їх кроти, / де терикон, інакше – куча, / закрив півнеба, наче туча, / <...> де над землянкою – землянка, / первісна начебто стоянка, / де всіх одна рівняла планка: / копійку маєш – значить п’янка, / а як нема – до горла ніж, / а що з нас візьмеш, ріж – не ріж!» [296, с. 11]. У пам’яті хлопчика міцно закарбувався дитячий страх – раптом хтось зі злодюг чи доведена до відчаю людина зважиться на пограбування беззахисної дитини: «забрати хліб – то і життя!» [296, с. 11].

Із глибоким жалем В. Марсюк констатує, що українці не можуть віддати шану тим, хто поліг від «страшних покосів тіл / із наших виморених сіл / лежать донині без могил, / лежать без нашої жалоби!» [296, с. 26–27] – від тотального винищення підневільних народів штучним голодом, кривавими розправами в тюрмах і таборах. Від написання роману В. Марсюком (2005) пройшло багато часу, прийнято закон про геноцид українського народу, з’явилися меморіали на пошану тих, хто загинув від тоталітарного режиму.

У романах порушено і трагедію Другої світової війни. Модель пам'яті Н. Гілевич подає не офіційну, а «неканонічну», уособлену в звичайній родині. Валента Дрозд, «сухенькі, згорблені дзядок» [102, с. 79], є символом горя, сили волі, мудрості, уособленням людської доброти, провідної риси характеру народу, якої необхідно вчитися сучасникам. Війна забрала в нього двох синів-лейтенантів, дружину, зятя й доньку з немовлям, але він вистояв і кожного літа кличе у свій садок дітей і пригощає, частенько навідується на цвинтар. Його устами автор озвучує моральну істину: «Род звязецца, / Калі магіл не шанаваць...» [102, с. 80], тому необхідно пам'ятати про рідних, берегти «сліди пам'яті» народу, його звичаї й традиції.

М. Лановик у студії «Національна пам'ять як форманта літературного простору» доводить, що в кожному творі за індивідуальним авторським криється спільне (національне), яке виливається в загальнолюдське підсвідоме, відчитується як досвід чи минуле людства. На її думку, у пам'яті не лише старі події змінюються новими, а змінюється спосіб та шляхи запам'ятовування, які впливають на рівень важливості пам'яті. «Вибрані форми чи шляхи запам'ятовування впливають на визначення рівня важливості пам'яті для певної системи стосовно різних історичних ситуацій, що ускладнюється фрагментарністю пам'яті та підсвідомим характером її механізмів» [261, с. 178]. У зв'язку з цим літературознавча наука використовує психоаналітичний термін «слід пам'яті», окреслюючи ним феномени відновлення.

Про «сліди» подій Другої світової війни йдеться і в романі у віршах «Чумацький хутір» С. Данилейка. На перший погляд, вони зображені локально, адже відбуваються на «розтерзаній землі» Дніпропетровщини. Хоч автор і окреслив місце подій конкретними топонімами рідного краю, але в них відзеркалено масштабність трагедії усієї України: «Пухнасту сітку снігопаду / шматують вибухи гармат... / За Павлоградом, де снаряди / півдня валяли стіни хат, / густим вогнем ворожі доти / поклали ввечері у сніг / гвардійців поріділу роту» [135, с. 4]; і конкретної людини: «Петро Калина / у мирну днину / була

людина, як дуб міцна. / Та ось у нього під *Кривим Рогом* / здорову ногу / взяла війна» [135, с. 4]. Звичайні люди були сильними, живучи в німецькій окупації, не ставали зрадниками, а допомагали тим, хто знаходився в «колючому лагері», а полонені, перебуваючи навіть за колючим дротом, як Федот, трималися гідно й сміливо: «– У нас / тикаєш лиш на того, / з ким ти худобу пас. / Я брехуном не жив! / Я не комусь годив! / Я по землі ніколи / в найманцях не ходив!» [135, с. 4]. Поет доводить, що навіть складні історичні обставини не змінюють сильну особистість, здатну втілити всі аспекти зовнішньої та внутрішньої свободи.

Наслідки Другої світової війни в романі «Донецька прелюдія» В. Марсюка неодноразово подані в ретроспекції ліричного героя, ще дитини. Це й відвідини базару, куди сходились старці «хто без ноги, хто без руки – недавні ще фронтовики, / той плаче п'яною сльозою, / а цей жартує над собою: „Розкажу історію одну / як ходив я, братці, на війну, / як на ліктях, на колінах / я дійшов аж до Берліна, / а тепер гуляю, ну та й ну!”» [296, с. 29]; і жахливий випадок з полоненим німцем, над яким збиткувалися російські військові.

Н. Гілевич і В. Марсюк у романах у віршах із сумом констатують негативні факти, апелюють не лише до історичної пам'яті, яка виконує функцію «свідка подій» [385, с. 7], а й до індивідуальної. Закріплення знань індивідуумів про минуле віддзеркалює історію формування розвитку нації. Вони спонукають бути далекоглядними господарями на своїй землі сьогодні, самовдосконалюватися. Степан Вячорка в «Родныя дзеці» став свідком того, як над землею, яку предки берегли, як святиню, летить торф'яний пил через горе «вучоны-інжынера». Від побаченого й згаданого Степан поринув у гіркі роздуми: «А ці не выветрыцца так / З тваёй душы, як торф з аблогаў, / Уласнай долі вечны знак?» [102, с. 73].

Тамаш, брат головного героя роману Н. Гілевича, працює хліборобом, йому болить, що через трутнів-гультаїв, горе-меліораторів зникли криниці, і вже своїх дітей «не паілі мы крынічнай / Жывой вадой – як колісь нас» [102, с. 169]. Пройде час, і діти винесуть страшний «прысуд» батькам, що вони

їх «пазбавілі даброт». Степан був здивований, що зникла дорога в село Сяліб, відповідно, умерло й життя в ньому – хто відійшов у небуття, хто виїхав, лише дві бабусі, Степка й Барбара, доживали з піснею: «У крапівє нас нарадзілі, / У крапівє мы і памром!» [102, с. 176].

В. Марсюк у «Донецькій прелюдії» відвертіше вказує на антигуманні руйнівні наслідки «радянських порядків» у всіх сферах життя. Свавільна діяльність під час видобутку породи призвела до екологічної кризи й спотворення ландшафту в шахтарському регіоні: «<...> дуже люблячи природу, / ми все скиртуємо породу, / і вже чималий терикон / димить-курить на весь район, і так стоятиме віками, / і не один. Як чиряками, / покритий ними весь Донбас» [296, с. 8]. Апогеем безладу й холуйства радянських керівників стала Чорнобильська катастрофа, від якої здригнувся увесь світ. Поет справедливо докоряє й тодішнім світовим лідерам, які закривали очі на те, що «комунізм творив звірячий» [296, с. 26]. Кількість жертв радянського репресивно-тоталітарного режиму порівняно з Чорнобилем – «поганка, порхавка гнила. / А як Європа загула, / коли чорнобильська зола / полоскотала їй у носі – / мадам настрахана і досі! / Коли ж морив нас комунізм, / того не чув шляхетний ніс» [296, с. 27].

Специфічності романові у віршах В. Марсюка «Донецька прелюдія» надає автобіографізм, нефікційні подробиці місця й часу, як правило, подаються автором у взаємозв'язку з життєвими історіями реальних людей. Ліричний герой із гумором згадує про ровесника Жору Камчатного, оригінальні розваги дітей-шахтарчуків на шахтному дворі, коли за іграшки правило знайдене залізничка, із якого, при нагоді, можна було й самокат змайструвати. Драматизують розповідь рядки про вимушену тяжку й зовсім не дитячу працю на копальнях: герой носив разом з іншими хлопчиками важкі вугільні грудки з рудників, щоб було чим надвечір розтопити в хаті. Трагічного пафосу сповнені описи повсякденних випадків смертей на шахтах, горе шахтарських сиріт і вдів, усе залишило слід у дитячій свідомості: «І помаленьку узнавали

/ про добич, вибухи, обвали, / про врубмашини, гази, тол, / про те, як сонна впала в ствол / судьба чиясь багатодітна...» [296, с. 9].

В. Марсюк плавно відходить від основного сюжету (розповідь про Жору Камчатного) й звертає увагу читача на причину тогочасних лихоліть народу – свавілля радянської влади. Критикуючи її діяльність, письменник використовує розмаїту емоційну палітру (від іронічного висміювання до гострої сатири й саркастичних висловів), посилює викриття драматизму людського життя. Не менше авторської експресії в засудженні рабської свідомості тих, хто, попри трагічні факти національної історії радянської доби, висловлює прихильність до Москви. Митець не схвалює того, що українці не звикли самостійно порядкувати у власній державі, а повсякчас шукають порад іноземних керманичів: «Кого б іще нам полюбити, / щоб научив у світі жити? / Можливо, добрий містер Сем / зоре нам завтра чорнозем? / Чи знайдем дурнів у Європі / штани зашити нам на попі? / Але дурних давно нема – / вчись, Україно, вже сама!» [296, с. 14].

Оцінку діяльності горе-керівників Н. Гілевич у романі у віршах подає вустами «дзядзька Лёксы», в образі якого втілені «каларытныя малюнкi і мастацкія вобразы» (Г. Сіненко), філософія «змыкаецца з мараллю», від чого поезія стає «па асабліваму цёплай і чалавечнай» (В. Коваленко). Герой мав «дар маўлення смехатвораца» [102, с. 18], сипав «нібы з меха, / Навіны ўсякія, ды так, / Што ён заходзіцца ад смеху» [102, с. 5] й порушував проблеми, далеко не родинні, був «голосом» народу. Наприклад, з іронією автор говорить про ефективність винаходів псевдонауковців: «Як цесна ў сувязі прычыннай / Стаяць Навука і Харчы» [102, с. 17]; «Якая процьма дармаедаў / Пасецца ў многіх НДІ!» [102, с. 17]; розроблено трактати на сто сторінок «Ці трэба заткалы ў навуцы, / А калі трэба – дык нашто? .. А той, хто заткалам кіруе, / Сваё імя паўзверх кладзе» [102, с. 18].

Іронізуючи над життям «керівників» і пересічного громадянина, автор подає репліки зятя Віньки Шкута: «Народ не носіць габардзіну, / Народ апрануты ў паркаль!» [102, с. 14]; «Народ не мокне ў рэстаране! / Народ

сілкуецца ў чайной!» [102, с. 15]; «Народ ганяе „Запорожца”! / Народу „Волга” ні к чаму!» [102, с. 16]. Про роздвоєність суспільної свідомості як наслідок тривалої політики тиску, доносів, покари за найменший вияв непослуху або несприйняття пропагованої ідеології В. Марсюк пише: «В людей було життя подвійне, / одне – парадне, безнадійне, / із войовничим партквитком, / а друге нишком і тайком / впускало сумніви до себе, / ночами думало про небо, / про тайну Всесвіту, про смерть / і про минушу круговерть» [296, с. 27]. Але всі служили системі, а «під тінню партії цвіли» [296, с. 86] ті, хто тягнувся до начальства.

У ретроспективному відтворенні буття головного героя роману у віршах «Родныя дзеці» Степана Вячорки не лише осмислюються власні вчинки, а й відбувається їх переоцінка на витках кожного виміру подій усієї Білорусі, автор апелює до прозріння читача, до усвідомлення значущості своєї, національної гідності. Н. Гілевич переймається проблемами минулого й сучасного країни, тому й звертається: «Шануй, народзе, і цані – / Усё, што поіць-жывіць шчыра / Тваёй свабоды карані! / Шануй душу сваю, народзе, / І ўласнай памяці не траць, / Каб у нязведанай дарозе / Ахвярай хуткасці не стаць! / Вучы дзяцей яшчэ з пялёнак: / Каб не скаціцца пад адхон – / Хай з курганоў тваіх зялёных / Бяруць у заўтрае разгон» [102, с. 67].

«Донецька прелюдія» – широка панорама народного життя на Сході України в середині й другій половині ХХ ст. І. Дзюба зазначає, що в цьому романі спостерігаємо, як «розкидистий буденний матеріал» вкладається в «легкий і живий вірш» [296, с. 4]. Письменник правдиво показав життя рідного шахтарського краю, який під впливом «комунізації» найбільше потерпав і втратив національну самобутність. Автор порушує низку питань, важливих для сьогочасного українського суспільства, найперше – це трагічна роздвоєність нації: «На жаль, з відвагою сліпою / б’ємось ми завжди між собою. / Якби із ворогом до бою / ішов так мужньо весь народ, / не мав би він таких скорбот» [296, с. 22]. Поет переконаний, що причини такого розбрату нав’язані

ззовні: «Хто тут східняк? Хто західник? / Хто старожил? А хто чужак? / Це вороги нас поділили, / Щоб ми у сварці рвали жили» [296, с. 18].

Більшовицька влада призвела до занепаду духовності: поширювала атеїстичні гасла, руйнувала церкви, виховувала покоління «комунобайстрюків», яких «учили, що без Бога / до щастя ближча нам дорога» [296, с. 23]. Квіт української нації нищили в тюрмах і бараках, паплюжили мову: «<...> привчив московський брат / в зубах тримать не хліб, а мат» [296, с. 9]. Сумнівні культурні «здобутки» радянської доби втратили будь-яке значення для нащадків: «Недаром ту літературу / тепер здають в макулатуру» [296, с. 39].

Найбільших незгод зазнавали соціально незахищені верстви: шахтарські сироти і вдови. Страшне лихо не оминуло й сім'ю поета: батько був репресований як ворог народу й безслідно зник у радянських таборах смерті: «О, скільки, скільки українців / у всіх колінах і колінцях / скришив на пил, на сірий порох / і цей, і той, і той ще ворог! / Це вже не мій сімейний біль, / народ весь – «лагерная пыль» [296, с. 55].

У кожному рядку розділу «Ох, яка ця вдова бідова!» відчувається синівська любов і ніжність до матері, що переплетена з болем через трагедію її життя: напівсирота, тяжко працювала на колгоспному полі, носила на собі ярлик дружини ворога народу, у шахті терпіла «каторжні літа» [296, с. 53], щоб підняти на ноги двох синів: «Така вже в тебе доля люта, / що десятьох звела б отрута, / ти ж, мамо, випила одна! / Весь вік – то голод, то війна / і вічний страх, як сатана» [296, с. 53].

Драматизм наративу посилюють введені в текст пісні («Ось і скінчена робота...», «Висихай, саман, при дорозі...»). Вони супроводжують спогади про те, як мати із малими дітьми бідувала без хати, доки шахтарські вдови допомогли їй улітку збудувати свій дім. Автор, репрезентуючи працю жінок, висловлює глибоку вдячність за їхню небайдужість, розуміння, співчуття до чужого лиха, підтримку: «Хрустить солома, по коліна / втягає ноги жовта

глина, / і з неба сонячний стіжок / полову сипле на жінок <...> / Голодні місяць,  
а веселі, / щоб не було журби в оселі» [296, с. 56].

Україну десятки років нещадно грабували («у Росії – добра пелька»), а народ експлуатували, тому В. Марсюк порівнює його з волом, якого комуністична партія веде на заріз: «Немов різник свого вола, / народ компартія вела, / і гімни їй співав Тичина / із божевільними очима» [296, с. 26]. Письменник реалістично зображує картини життя людей у повоєнні роки: відтік молоді в міста («колгоспні злидні, як мітла, / всю молодь вимели з села» [296, с. 24]); голод і черги за хлібом, який видавали суворо за картками; непомірні податки на домашнє господарство; збирання колосків «в щасливі сталінські години» [296, с. 66], коли на поле з торбинками виходили всі в пошуках незібраного комбайном зерна; самогоноваріння й п'янство в селах; русифікація населення «по желанію мас», і вчителька української мови та літератури «Стала чужою освистана / серед своїх же людей» [296, с. 115]. Письменник іронічно зображує застрашений і затурканий більшовицькою ідеологічною пропагандою народ: «Ми – не старці, / ми – піонери і борці / за щастя всіх людей у світі, / і нам усі шляхи відкриті, / і ми найближчі до зірок, / і нам до щастя тільки крок, / ось трохи ще поголодуєм, / ось переможемо буржуїв... [296, с. 67].

Таких художніх «доказів» у романах у віршах Н. Гілевича й В. Марсюка можна навести безліч, головне для обох авторів – достукатися до серця звичайної людини, щоб вона вчасно зробила висновки, не втратила пам'яті поколінь, тому письменники й подали факти у формі спогадів, що «стосуються соціальних взаємовідносин і ситуацій, пережитих індивідом спільно з іншими людьми» [7, с. 144]. На думку Л. Гінзбург, «література спогадів, автобіографій, сповідей і „думок” веде пряму розмову про людину» [101, с. 133]. Н. Гілевич тішиться, що є такі небайдужі «діти» в Білорусії, як родина Вячорки, які дбають про її майбуття, адже їхні предки теж відстоювали право на вільне й справедливе життя. Під кінець вечора, у розділі «Бяссонне», Антось Вячорка приніс заповіт родини, записки діда, який помер на царській каторзі в Сибіру –



«Тэстамент Тодара Вячоркі». У цьому «Тэстаменті», написаному багато років тому, дід закликає нащадків дбати про національну ідентичність – «Сваю гісторыю, свой лёс, / Свае правы ва ўласным доме, – / Тады – народ, тады – ён ёсць» [102, 185]; про національну гідність – «Каб самі мы глядзелі сёння / З павагай большай на сябе...» [102, с. 187]. Дуже прикро, що цього пророчого заповіту не всі нащадки дотримуються, його навіть не можуть надрукувати науковці-філологи за браком «дробны змест».

Романи у віршах Н. Гілевича, В. Марсюка, І. Козака є «узагальненою, витвореною авторською уявою картиною подій упродовж усього ХХ століття» [461, с. 8], відображенням «радісного радянського» життя, проте автори не обходять негаразди, яких, на жаль, багато й у пострадянському суспільстві. Особливо письменники переймаються духовним простором індивідуумів, їх національною ідентичністю – безперервним відтворенням й новим тлумаченням «характерних вартостей, символів, пам'яті, мітів і традицій, які утворюють особисту спадщину нації, а також ототожнення індивідів з цими ознаками, спадщиною й складниками культури» [419, с. 24].

Роман у віршах В. Марсюка «Донецька прелюдія» сприймається як своєрідне пророче послання, оскільки порушені автором проблеми є актуальними в багатьох аспектах, особливо в контексті сучасності (Революція Гідності, утворення невизнаних квазідержав ЛНР і ДНР, проведення АТО на Сході України). Глибоко осмисливши підгрунття, письменник передбачив не лише імовірність суспільно-духовного розриву української нації, небезпеку русифікації Сходу України, штучно створену ворожим сусідом, а й цілком реальну загрозу анексії: «<...> ті, що вийшли вже зі школи, / для України – як монголи, / їм прищепили прямо в кров / до України нелюбов. / Ось тільки б мар'їнська земля / ще відійшла до москаля, / отого справжнього, з наганом, / що походжав тут гордим паном» [102, с. 119 – 120].

Свої «передбачення» автор так прокоментував: у романах («Донецька прелюдія», «Московський час») я по-кассандрівському спрогнозував майбутні події. В одному – загинання московської імперії і швидкий крах її, у іншому –

виродження зросійщеного донецького населення, що невдовзі призведе «до дикого антиукраїнського протистояння, спровокованого московським військовим втручанням» [300].

Отже, романи у віршах «Донецька прелюдія» В. Марсюка, «Родныя дзеці» Н. Гілевича вирізняються масштабністю порушених проблем ХХ ст., ліричністю й достовірністю спогадів, психологізацією художніх образів. Твори становлять цінність не лише художньо-мистецьку (емоційно-психологічні портрети, переживання оповідача), а й історико-національну (фактографічну), загальнолюдську (звичаї, традиції, моральні канони), вони є поетичними підручниками національної самобутності народів, крізь минуле й сучасне яких прозирають проблеми майбутнього. Письменники наголошують, що національна пам'ять – це не лише історія народу в цілому, а й кожної людини окремо, тому й подають художнє осмислення знакових подій в бутті України й Білорусії в концептуальному й особистісному баченні, нагадуючи: історія рухається по спіралі, тому її уроки маємо пам'ятати і враховувати.

#### **4.3 Засади соцреалізму в дискурсі Мамаїани**

Кінець ХХ – початок ХХІ ст. в українській літературі ознаменований експериментуванням письменників з формою, жанрами та стильовим оформленням романів, зокрема й романів у віршах, пов'язаних із естетикою бурлеску, іронії, гротеску, сатири. Образ козака-характерника Мамає – джерело для митців різних видів мистецтва: художників, скульпторів, письменників, композиторів, кінематографістів. «Мамаєзнавство» налічує вже понад сто років і становить сукупність художніх інтерпретацій та наукову рецепцію образу Мамає. Це праці істориків і мистецтвознавців П. Жолтовського, Я. Затенацького, П. Клименка, П. Куліша, Г. Логвина, А. Скальковського, К. Широцького, Д. Щербаківського, Д. Яворницького та інших. Вивчення феномену образу козака-бандуриста знаходимо в одній із перших монографій

П. Білецького «„Козак Мамай” – українська народна картина» (1960) і в статтях С. Бушака, В. Єфимова, М. Чорної.

У літературознавстві цій проблемі відведено значно менше уваги, про що свідчать поодинокі дослідження С. Гавриленка «Рецепція міфологеми Козака Мамаю у поезії шістдесятників та поезії кінця ХХ ст.», В. Галацької та М. Мироненка «Образ Козака Мамаю в українському фольклорі та його інтерпретація в національному кінематографі», Є. Генової «Героїчний пафос і символіка в історичних віршованих романах Леоніда Горлача „Мамай” і „Мазепа”».

Для романів у віршах першотекстом, що визначає характер його функціонування, є народнопоетичний сюжет, історичний чи міфологічний образ, пов'язаний з національною матеріальною та духовною культурою. Наприклад, багатогранний художній «портрет» козака-характерника, мандрівника, воїна, мудреця, захисника в сучасному українському ліро-епосі: «Як Мамай до Канади їздив» (роман у віршах) В. Бровченка, В. Гончаренка «Парад химер в Кіровограді» (гротескний роман у віршах) В. Гончаренка і «Мамай» (історичний роман у віршах) Л. Горлача.

Художній дискурс про козака Мамаю – мандрівника, воїна, мудреця, характерника – започаткований химерним романом О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Козак Мамай та Чужа Молодиця» (1958), продовжено в сучасних романах у віршах В. Бровченка, В. Гончаренка, Л. Горлача. Головним героєм цих романів є козак Мамай, а підґрунтям сюжету – мотив подорожі. Кожен митець по-своєму моделює жанр, однак тексти відрізняються низкою формальних (обсяг, архітектоніка, зображально-виражальні засоби) та змістових показників (пафос, ідейна й проблемно-тематична спрямованість), рівнем художньої майстерності авторів. Деякі аспекти творів розглянемо аргументованіше.

Розповідь про козака-характерника в романі у віршах В. Бровченка «Як Мамай до Канади їздив» розгортається з урахуванням головних ідеологем і стильових ознак методу соціалістичного реалізму. Його не відносимо до

романів у віршах постколоніальної доби ні за часом написання, ні за естетичними засадами, а розглядаємо для компаративного зіставлення Мамаїани в ліро-епосі, для осмислення їх жанрового коду. Твір «Як Мамай до Канади їздив» надруковано в 1984 році (писано упродовж 1979–1982), коли соціалістичний реалізм трактувався як найкращий спосіб відображення дійсності, коли ідеологічне наповнення тексту було основним критерієм приналежності до напрямку й можливістю опублікувати його та отримати схвальні відгуки критиків. І. Захарчук з цього приводу писала: «Чим повніше і достовірніше письменник відтворює погляди партії на насущні життєві проблеми, тим більше ознак типовості має його твір» [177, с. 43].

Сюжетна структура роману у віршах «Як Мамай до Канади їздив» В. Бровченка, автора понад тридцяти поетичних збірок, громадського діяча, головного редактора журналу «Дніпро» в 70-х роках, побудована теж на мотиві подорожі Мамає, але не Україною, як у «Мамаї» Л. Горлача, не Кіровоградом, як у «Параді химер...» В. Гончаренка, а канадськими містами й провінціями: Вінніпег, Торонто, Ванкувер, Онтаріо, Альберта. У першому розділі «Сон і явина за хмарами» реципієнт знайомиться з головним героєм (він же розповідач), дізнається про мету його польоту до Канади й незвичайний подарунок з рідного краю – різьблену дерев'яну фігурку козака Мамає, який ожив, коли оповідач заснув у літаку. «Щось в нім від Бога, щось в нім – від людини...» [68, с. 31]. Завдяки прийому сну автор переплітає реальність і фантастичність зображення й оживляє національного героя: «Приснився мені чудернацький сон: / Так ніби ожив мій Мамай, / Вигулькнув з целофанового мішка, / Розгледівся сюди-туди та й пустив смішка» [68, с. 8]. Коли сон скінчився, «почалася наяву okazія» [68, с. 11]: Мамай разом з оповідачем стають персонажами, навколо яких розгортаються всі події.

Якщо в «Параді химер в Кіровограді» В. Гончаренко використовує видіння як спосіб гротескно-пародійного викриття пострадянської дійсності, то у творі В. Бровченка прийом сну – це суто формальний привід увести в текст привабливий народний образ, щоб Мамай став носієм і пропагандистом

ідеології соціалістичного суспільства (комуністичних ідей). Твір написаний з урахуванням естетичних засад і стильових ознак провідного до середини 80-х років ХХ ст. творчого методу – соціалістичного реалізму (Т. Гундорова [128], І. Моторнюк [320], Р. Харчук [477]), що «виник на перехресті політики й естетики, ідеології та слова» [475, с. 12], тому й розглядався як естетико-репрезентативний проект, покликаний творити нову кращу реальність. На переконання В. Хархун, «соцреалізм народився як маніфест і декларація, а отже, явище теоретичного плану» [475, с. 59], що в доступній мистецькій формі пропагував широким масам важливі для держави положення. Естетика соцреалістичного канону та методологія його дослідження знаходять відображення в роботах сучасного українського літературознавства – В. Агеєвої, Н. Бернадської, Т. Гундорової, І. Захарчук, Ю. Коваліва, Д. Наливайка, В. Хархун.

Роман у віршах «Як Мамай до Канади їздив» має реальну основу – спогади і враження автора від перебування за кордоном із дорученням від товариства «Україна» відвідати канадських земляків-емігрантів і, відповідно, продемонструвати їм переваги радянського способу життя. Письменник не приховує, що прототипом наратора є він сам, вносить чимало автобіографічних подробиць у текст як своєрідну наочність (з 1979–1991 рр. В. Бровченко – очільник правління Товариства культурних зв'язків з українцями за кордоном), притаманну творам соцреалізму. Надаючи відповідної ідейності викладові у творі, автор розповідає про діяльність й особисту долю (розділи «Роздум другий», «Роздум третій»), історію своєї родини («Роздум перший»). Згадує довоєнну хату діда Семена, яка була колискою й найвищим хоромом, хоч і вгрузала в землю «по самі віконниці» [68, с. 54], і життєвий шлях діда: участь у Першій світовій війні, голова «комнезаму», турбота про людей і обездолених дітей, але через листа, «сфабрикованого сусідою» – «Зблід. / Подався мій комуністичний дід» [68, с. 61]. Батько пішов на «фінську» та й «пропав його слід», мати й баба Олена жили серед горя народного, якого «не зміряти

жодними мірами» [68, с. 62]. Але, на жаль, у цих рядках немає засудження діянь влади за таке буття народу і його родини.

«Функціонування соцреалістичного канону як літературної практики пов'язане з трансформацією категорій „автор”, „текст” та „читач”» [474, с. 6], – зазначає В. Хархун. Дослідниця вирізняє в комунікативному полі соцреалізму первинне (ідеальне) і вторинне авторство: «Функцію первинного автора виконує влада, персоніфікована в образі вождя, за яким закріплюється роль деміурга, творця „радянського світу”. Вторинний автор підпорядкований державній „істині”, яку мусив осягати та відповідно репрезентувати» [474, с. 6].

У романі у віршах В. Бровченка ліричний герой позиціонує себе як міжнародний дипломат, радянський письменник, показово акцентує, що з собою везе з України «в основному євшан-зілля, / Пісенники та поетичні цикли...» [68, с. 11]. Євшан-зілля – «степовий, запашний полин» [162, с. 213] – є відомим у народі символом пам'яті про рідну землю, «за легендою, переказаною Іпатіївським літописом, зцілює від звиродніння, і якщо навіть хто забуде свою батьківщину, то, понюхавши його, пригадає» [162, с. 213]. У сюжетній структурі роману у віршах ця рослина є наскрізним ідеологічним маркером, який нав'язує реципієнту думку про забуття українськими переселенцями свого коріння (насправді ж вони носять національний одяг, пам'ятають і виконують фольклорні пісні, мають вишиті рушники, говорять між собою українською мовою).

В. Бровченко намагається якнайяскравіше (за фольклорною традицією: «Мамаєчку! Тобі сердечна дяка, / Легендо та бувальщино моя!» [68, с. 32],) відтворити образ легендарного козака. Це й погляд героя, який «дивиться на всіх і все усміхнено і ласкаво» [68, с. 8], але, з іншого боку, – він «чоловік чарівничий: / Аж жаром того обсипле, кому гляне у вічі...» [68, с. 19]. Характерник вмотивувався в кріслі літака, «склавши ноги по-турецьки» [68, с. 8], а щоб сподобатися ясноокій стюардесі, заспівав англійською: «Ай лав ю! Ай лав ю!» [68, с. 9], – і мало не пішов перед нею «скоком». Із ним звичні атрибути: «незгасима» люлька й кобза, які постійно привертають увагу

оточуючих. У розділі «Розмова з Тарасом» Мамай оживляє бронзовий пам'ятник Кобзарю в Торонто (В. Бровченко використовує такий же прийом, як і В. Гончаренко в «Параді химер в Кіровограді»). Він «начаровує», щоб солов'ї прилетіли з України звеселити українських канадців своїм співом («Солов'ї в Канаді»), і звертаючись до кобзи «Ой кобзонько! / Бандурина бабусе!... / Ти маєш ні на що не схожі звуки – / Струмочок із-під снігу по весні, / Свій родовід, і радості, і муки» [68, с. 29], під її акомпанемент виконує пісні на цю тему: «Ой у вишневому садочку / там соловейко щебетав...», «Защебечи, соловейку», «Сміються, плачуть солов'ї...»; на прес-конференції одного з канадських журналістів змушує говорити «тільки правду» («Прес-конференція»).

Утім, уже на початку твору прочитується заангажованість і трафаретність образу Мамайя відповідно до радянської (брежнєвської) доби. На канадській митниці з'ясовується, що герой «мушкета й шаблюку залишив дома», щоб показати «наше бажання жити в беззбройному світі» [68, с. 11] (натяк на глобальну конфронтацію між СРСР і США, у яку були втягнуті й країни-союзники, серед яких і Канада). У більшості розділів образ Мамайя відходить на другий план зображення, тому виникає питання: з якою метою письменник виніс його ім'я в назву твору. Побожування «Не збитися б мені на описовість, / В дорозі б від Мамайя не відстать...» [68, с. 121], як виявилось, було зовсім не безпідставне. Персонажу властиві стандартність мислення й оцінок, його характер прямолінійний, позбавлений психологізму, у багатьох художніх ситуаціях є невиразною копією оповідача.

Як слушно зауважує І. Захарчук, на той час літературна творчість прирівнювалася до партійної роботи і «ставала співмірною дією єдиного державного механізму» [177, с. 32], соціалістичний реалізм був тією «ідейно-естетичною платформою, на яку повинні перейти всі письменники, лояльні до влади. Прийняття соціалістичного реалізму як творчого методу передбачало беззастережне підпорядкування митця партійному керівництву як інстанції, за якою закріплювалася монополія в поцінуванні літературних творів» [177, с. 31–32].

Прикметно, що в розмові з козаком у першому розділі роману наратор виявляє надмірну зверхність, складається враження, ніби він говорить не з могутнім характерником і національним героєм, а зі звичайною й рівною собі особою: «Співай собі мовчки, не рипайся, сиди. / Навіщо ото оселедцем перед людьми метеляти? / Та й одежа у тебе не така... як носять дипломати. / Твоє оживлення, бачу, не мине для мене гладко» [68, с. 9]. Ці рядки викликають обурення, адже у свідомості українців віками сформувалося шанобливе ставлення до Мамає як до культурного архетипу. Автор устами героя розкриває сакральність образу Мамає в бесіді з «Тютюновим богом»: «Вже три віки мене малюють люди <...> / На лядах скринь, добра щоб не ховали, / На дверях хат, щоб щастя в них жило. / На вуликах іще – моє обличчя, / Аби з нектаром зналася бджола, / <...> От і в романі нашого Олеся / до уліїв прийшов я на зорі. / Михайло Стельмах в збірниках фольклору / Мене з джерельним словом обвінчав, / Аби Мамає і в новітню пору / І старші пізнавали, й дитинча» [68, с. 42–43]. З одного боку, автор акцентує на індивідуальній, історичній, культурній пам'яті, на зв'язку поколінь, з іншого – у художньому світі твору В. Бровченка все підпорядковується дотриманню естетичних засад соцреалізму, тому поетика роману у віршах невиразна, ідеї неглибокі, домінує псевдогероїчна риторика публіцистичного забарвлення. Найабсурдніше те, що національний герой зовсім не захищає інтереси українців за кордоном, а репрезентує ідеологеми партії.

У творі всі конфлікти й колізії зосереджено на протиставленні політичного, економічного, культурного та інших сфер життя «Країни Рад» і капіталістичного соціуму, найманої праці в Канаді. Відповідно, першому надається виключно позитивна оцінка, а другому – негативна.

В. Бровченко не оминає увагою жодної з проблем, з якими зіштовхується «капіталістична» країна: починаючи від наркоманії, проституції, расизму, винищення й утисків корінних жителів Америки європейськими переселенцями, здирництва й нечесної торгівлі, продажно́ї преси й телебачення, свавілля влади й політиків, до процвітання міжнародного



тероризму, нагнітання «холодної війни» й теми ядерного озброєння держав, закидів щодо екологічної катастрофи, спричиненої НТР («Гризуть планету зверху і зісподу / Долорохапці, мов сліпі кроти...» [68, с. 117]). Перелічені мікротеми вказують на заідеологізованість твору, адже реалії СРСР свідомо замовчуються, натомість різко критикуються негаразди іншої країни. На такому контрасті проводиться відверта популяризація радянського стибу життя із закликами до українців-емігрантів вертатися на Батьківщину.

Злочини й жахи більшовицького терору в Україні ще в 1946 році описав І. Багрянний у памфлеті «Чому я не хочу вертатися до СРСР?». Зокрема, митець виступив зі зверненням до «канадців, американців, а особливо тамошніх українців-комуністів» не виконувати «каїнову роль» в національній історії, не допомагати органам репатріації ловити втікачів, яким був І. Багрянний, для примусового повернення на «родіну» [14, с. 22]. У словах письменника звучить страшна у своїй парадоксальності правда: «Я не хочу вертатись до своєї Вітчизни саме тому, що я люблю свою Вітчизну. А любов до Вітчизни, до свого народу, цебто національний патріотизм, у СРСР є найтяжчим злочином. Так було цілих 25 років, так є тепер. Злочин цей зветься на більшовицькій мові – на мові червоного московського фашизму – „місцевим націоналізмом”» [14, с. 28].

Минуло майже сорок років після написання й оприлюднення памфлету І. Багряного, однак у творі В. Бровченка реципієнт «наштовхується» на ось такі рядки: «Та щоб не вбила братолюбний дух / Ні свастична сволота, ні тризуба, / Що вивертає правду, мов кожух» [68, с. 22]; «На Україну той лише не їде, / Хто перед рідним краєм завинив, / Хто в „нахтігальх” та у чорних бандах / Залив за шкуру сала землякам...» [68, с. 105].

Архітектоніка роману у віршах «Як Мамай до Канади їздив» містить п'ятнадцять розділів. Це сукупність розказаних оповідачем історій про людей (емігрантів з України), про життя на чужині (з ідеологічними коментарями автора). Особливістю розділів «Дума про сестру і брата», «Солов'ї в Канаді», «„Ой у полі нивка”», «Торонтські походеньки», «Прес-конференція» є залучення інтертексту (цитат, виділених курсивом) з українських народних

пісень у виконанні Мамай. Це переважно соціально-побутові – козацькі, заробітччанські та емігрантські, якими козак «немовби заходився роздмухувати жар» [68, с. 16] у душах переселенців: *«Ой піду я в ліс по дрова, / Назбираю лому. / Завів мене чужий розум / На чужу сторону...»* [68, с. 16]

У другому розділі роману інтерпретується народна дума «Сестра та брат» про «мотиви родинних стосунків, гнітючої самотності, породженої життям серед чужих людей» [364, с. 269]. За висновками М. Плісецького, ця дума належала до «вельми» популярних (відомо 27 варіантів) і входила до репертуару багатьох кобзарів, однак уже в ХІХ ст. ареал поширення був обмежений Полтавською і Харківською губерніями. Дума позбавлена епічного сюжетного стрижня, тому дослідники – П. Житецький, Ф. Колесса, О. Лісовський, М. Стельмах – вказують на переваги в ній ліричних мотивів, на залежності її від «української народнопісенної стихії» [364, с. 272]. Б. Кирдан провідною у думі «Сестра і брат» вважає тему соціальної нерівності, тяжкої долі «сироти на чужині», розпаду роду [208, с. 284].

У творі «Як Мамай до Канади їздив» головний герой, відчувши сум українців за рідною землею, як істинний народний музикант, виконав пісню у супроводі кобзи. Дума сильно вплинула на аудиторію «тоуківців» (Товариство об'єднаних українських канадців). Адже немає людини у світі, яка б «забула, де закопано її пуповину», «мамину колискову», «рідну мову» [68, с. 14]. Характерник переконав, що ця пісня не про них, її склав народ задовго до того, як українці почали виїжджати за моря-океани, а «саги»: «Перейшли віки, а наче творені сьогодні...» [68, с. 19]. Насправді ж цілеспрямовано замовчуються причини тривалої еміграції краян у Канаду, яка мала декілька «хвиль»: 1891–1914 роки (соціально-економічні мотиви); 1920–1941 роки (соціально-економічні й політичні причини); 1950–1980 роки (домінування політичних мотивів). Період 1960–1991 років позначений розвитком української етнічної групи в Канаді за умов відсутності переселенців з України, адже виїхати з СРСР на той час було практично

неможливо, особливо високоінтелектуальним особистостям, які не вписувалися в загальну систему «гвинтиків».

У розділі «Дума про сестру і брата» зображено сумну історію заробітчанської родини Анни, «виробленої, вибленої жінки» [68, с. 17], яка є уособленням багатьох українських родин, розділених вимушеною необхідністю шукати кращої долі за кордоном. Дійсно, дума передає і настрої присутніх, і сум за домівкою (автор уводить у текст великі уривки з народної думи), але ж дума розкриває тяжке життя сироти без роду, прохання самотньої жінки до свого брата відвідати її: «На мій двір, брате, сивим голубоньком прилини / Жалібненько загуди, / Тугу серцю моєму розділи» [156, с. 267].

Про долю «вигнанців», про їх «глибинну, невимовну, навіть незбагненну трагіку» [401, с. 18], про причини, що стоять на перешкоді «дороги назад», зустрічей з ріднею писав У. Самчук в автобіографічному творі «На білому коні»: «Про нас не писала велика преса, не говорили мікрофони, нас не представляв екран. Ми були переважно глибоко самі в собі, у своїй замкненій провінції емігрантщини, ми були, як сказано, на затилю життя, дарма що це було у самих центрах Європи» [401, с. 16–17].

У романі у віршах В. Бровченка зовсім інші змістові акценти, ніж у думі: мотив туги, розлуки родини, тяжкої праці українців у Канаді. Автор обходить причини, чому сестра покинула рідну землю, і чому для брата, який теж тяжко працює, подорож з «Країни Рад» за океан є нездійсненною на той час, навіть інформація про рідню за кордоном шкодила, тому «летіти птахом брат міг тільки подумки» [364, с. 279].

Оповідач і Мамай мандрують канадськими просторами, спостерігають, як українці тяжко працюють на фермерських господарствах, щиро співчують і звинувачують у їхніх злигоднях чужу країну:

Зневажені, в шовіністичнім глумі,  
Заколосили канадійський лан  
Ті, що не вмерли в корабельнім трюмі  
Й добралися-таки за океан.

В гіркім переселенськiм рiзномов'ї  
 Нiхто землиці так не цiнував,  
 Як наш бiдак: поливши потом, кров'ю  
 Родючу нивку, згодом цiлував [68, с. 48].

Наведені рядки правдиво вiдтворюють реалії життя емiгрантiв-заробiтчан, однак приховується основна причина, яка гнала українцiв за тисячі кілометрiв вiд власних домiвок – безземелля, матерiальна скрута, напiвголодне iснування й безнадія змiнити щось. Тому переселенець «<...> корчував непроходимі хащі, / Зубами гриз невгiддя, солонці. / Труди його важкі, та не пропащі, / Хоч дiточок не завели в старці...» [68, с. 48]. Така iсторія родини однієї молодиці з Альберти (розділ «Ой у полі нивка»):

Тутешнє в неї все, і кiстка й ладка,  
 Лише в очах – Вкраїна, як луна.  
 Дiд прикарпатець, а вона – канадка,  
 І фермер батько, й фермерша вона [68, с. 50].

Молодиця гостинно запросила героїв подивитися, як українські фермери в Канаді прийматимуть делегацію радянцiв і влаштують «iнтернацiональнi» змагання з доїння корiв. Звичайно, перемогла радянська «доярка, депутатка, степовичка», ще й «гарна – хоч портрет пиши!» [68, с. 53]. Вона навчена вмiло користуватися сучасним доїльним апаратом, але, звiсно, В. Бровченко не зауважує, що до розпаду СРСР на фермах праця жiнки-доярки була однією з найважчих, і корiв доїли переважно руками. Разом із тим, письменник використовує цю подію як привід вплести в сюжет мiжнацiональний конфлікт: «На сполох газетяр один забив: / – Рогатій групі цього чоловіка / Мамай, по всьому видно, поробив!» [68, с. 55].

Найгостріше автор твору критикує українцiв за «вiдсутність» у Канаді центру збереження й розвитку нацiональної культури: «Мозольники тут нетрi розорали, / Копальні й городи звели довкруж. / Та хто духовні зрушить кос-арали? / Добром засіє хто пустелі душ?» [68, с. 25]. Він закидає емiгрантам забуття рiдної мови («Краєни коло мене серце гріють... / І все ж, бува, вiд

сорому горю: / Без тлумача мене не розуміють, / Коли до наймолодших говорю...» [68, с. 25]) або «штучність» її існування («Зайшлося поволі і про нашу мову. / Вона в Канаді гілка чи сучок?» [68, с. 71]) і навіть зміну імен на чужоземний лад («Той Джон, що на Вкраїні був Іваном» [68, с. 68]). У монолог Мамай, сповнений псевдогероїчної патетики й риторики, перемежованої з шаблонними пропагандистськими закликами, В. Бровченко вмонтовує гнівні й брутальні фрази, якими радянська влада повсякчас впливала на свідомість громадян, посилюючи сказане натяком на твір класика української літератури:

Одне вам слід би добре пам'ятати  
 (Бо ще не всі збагнули до пуття),  
 Що є нова Вкраїна – рідна мати.  
 І є у неї щасне майбуття.  
 Народ для часу й долі має мірку,  
 Яка з Жовтневим громом почалась,  
 А закордонна самостійна дірка  
 Давно, як Вишня мовив, загнилась [68, с. 73].

Нерідко ідеологічна заангажованість у романі у віршах «Як Мамай до Канади їздив» набуває гротескних форм, напевно, не помітних самому автору. Зокрема, у розділі «Солов'ї в Канаді» Мамай своїм чаклунським даром прикликає солов'їв з України, нібито, щоб пробудити «дух вітчизни» [68, с. 31] в края. Гіперболізація сили впливу пташиного співу на оточуючих («Усе змішалось: і пани, і челядь, / Бо руку один одному давав. / Бездомних кликав в хату повечерять / Міністр якихось соціальних справ» [68, с. 32]) переростає в неправдоподібні й гротескно-абсурдні картини:

Приходили до тям наркомани,  
 Повійниці пішли в монастирі,  
 І заживали неvigойні рани,  
 І юними робилися старі.  
 Убивця опустив холодне лезо,  
 Що вже було над жертвою заніс,

На себе вперше глянувши тверезо,  
Пішов спокійно вішатися в ліс [68, с. 33].

Обов'язкові норми соціалістичного реалізму, на переконання Е. Томпсон, негативно вплинули на цілу низку тем, дискурсів, ускладнивши включення до нього постколоніальних критичних категорій. Соціалістичний реалізм «був гальмівною сорочкою, в якій тисячі письменників, промовців і журналістів утримували російську мову, – і російський спосіб мислення. За їхнього контролю цілі сфери людського досвіду зникли з мови, а отже, зі свідомості та з культури» [450, с. 70].

Кульмінацією роману є зустріч характерника з канадськими журналістами (розділ «Прес-конференція»), адже за час перебування в Канаді «<...> Мамай таки наробив шелесту / І „контрактом” з Тютюновим богом, / І солов'ями, яких сюди накликав, / І доїнням корівок в Альберті. / Та ще ж пішла луна велика / Від вибуху, що не стався в літаку, / Коли врятуванням від смерті / Люди завдячували Козаку...» [68, с. 128]. У залі готелю, де мешкали персонажі, «Зібралось душ триста. / Одні за сенсаціями-провокаціями прийшли, / Інші – з цікавості глянути на Мамая-комуніста» [68, с. 128]. Питання, задані характернику, вирізнялися формальністю й примітивністю, помітно, що головними для письменника були відповіді героя, у яких із новою силою прозвучали всі розпорошені в романі вульгарно-соціалістичні ідеї і штампи, у тексті роману часто натрапляємо на фрази ідеологічного формулювання, зокрема коли ліричний герой показово вихваляє свого супутника:

Мамаєчку! Який ти молодець,  
Що в кашу не дозволив наплювати!  
Як у бою, відстояв дух наш рідний,  
За що і слави, і пошани гідний [68, с. 140].

Роман характеризується розмаїтістю віршових розмірів, що є наслідком ускладненої жанрової структури – дактилем, хореем, амфібрахієм. Такі багаторозмірні тексти (термін П. Руднєва) складаються з автономних ланок і чергуються з прозою. Строфічна будова твору також неоднорідна. У розділах

«Сон і явина за хмарами», «Дума про сестру і брата», «Роздум перший», «Зустріч з інтербригадівцем», «Прес-конференція» поділ на строфи або зовсім відсутній, або не має чіткої закономірності. В інших розділах твору простежується поділ тексту на катрени з перехресним римуванням (домінування ямбу).

«Як Мамай до Канади їздив» В. Бровченка є зразком модифікації роману у віршах за канонами соцреалізму. Хоча для твору характерна розлога епічність, а автор виявляє оригінальність жанрової структури в залученні інтертексту, вставних жанрів (народнопісенна творчість, поетична автобіографія («Роздум перший», «Роздум другий», «Роздум третій»), молитва («Туга за погиблим народом»), публіцистика прес-конференції («Прес-конференція»), поєднанні поліметричних і традиційних віршових розмірів, все ж збідніла від надмірної заполітизованості й трафаретності поетика твору засвідчує приналежність до літератури декларованого в СРСР псевдомистецтва.

#### **4.4. Химерність як жанрово-стильова домінанта**

Серед сучасних ліро-епічних інтерпретацій образу козака Мамай особливою художньою довершеністю вирізняється роман у віршах Л. Горлача «Мамай», у якому легендарний характерник є втіленням феномену національної пам'яті, не лише історичний (за визначенням автора), а й химерний (наше уточнення). Про цей роман згадувалося лише в інтерв'ю автора та публіцистичних замітках, за винятком статті Є. Генової «Героїчний пафос і символіка в історичних віршованих романах Леоніда Горлача „Мамай” і „Мазепа”» [99].

Не будемо деталізувати на широкій панорамі життя минулих віків та сучасного українського суспільства, авторській рецепції дійсності, історизмі роману у віршах «Мамай», а зосередимося на аспектах художньо-естетичної парадигми, химерності як жанрово-стильовій домінанті.

У найновіших літературознавчих енциклопедіях і довідниках визначення «хімерний роман» не подається, а «хімерна проза» згадується в контексті 70-х років ХХ ст., у якій акцентується на «непроминальності» народної мудрості й дотепності, а ексцентричний національний тип допомагав письменникам дати «очуднений образ світу, трохи вивернути його казенну уніформу». [476, с. 42]. Хімерний роман – авторська жанрова дефініція, винесена О. Ільченком у підзаголовок твору «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця», дала назву тривкому літературному явищу. Слово «хімерний» має декілька значень: «1. Який викликає подив, не схожий на когось звичайного або щось звичайне; незвичний, чудернацький. <...> 2. Якому властиві дивацтва, примхи, вигадки (про людину та її характер). <...> 3. Який не існує, якого не може бути в дійсності. <...> 4. Який важко зрозуміти, збагнути, пояснити; складний, незрозумілий, заплутаний» [416, с. 58]. Така полісемантичність ускладнила дослідникам (В. Брюховецький, В. Дончик, М. Жулинський, М. Ільницький, Л. Новиченко, В. Панченко, А. Погрібний, Р. Харчук та інші) шлях до одностайного визначення терміна «хімерна проза», а також художніх текстів, які його репрезентують.

«Хімерна» проза спирається на дві традиції – фольклорну й літературну, яку пов'язують з періодом бароко (посилена увага до слова, «надлишковість», декоративність стилю, метафоризм, експресивність письма) і творчістю І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Гоголя, О. Стороженка та інших. Ця художньо-естетична течія виявилася в доробку Є. Гуцала, В. Дрозда, П. Загребельного, В. Земляка, В. Шевчука, В. Яворівського. У їхніх творах домінує фольклорно-міфологічне світовідчуття й трагікомічне світобачення, деформація або вихід за межі просторово-часових площин, «фантасмагоричне перетворення реальної дійсності» [114, с. 228], поєднання різних стилістичних пластів, синтез епічності й ліризму, важливість народної сміхової традиції, характерна образна й мовностильова палітра. Кореляція перелічених ознак залежить від авторських інтенцій письма, набір яких визначає особливості жанру в романі у віршах «Мамай» Л. Горлача.



Його композиція відповідає авторській еволюційній парадигмі жанру, складається з восьми розділів: «Нічне видіння», «У Макара», «У Трахтемирові», «Чари молодиці», «У пеклі», «У раю», «На пасіці», «У саду». Назви розділів демонструють «рухливість» хронотопу: художній час у «Мамаї» утворює своєрідну вісь, що наскрізь поєднує минуле, теперішнє й майбутнє, а простір окреслює як реальний (Україна), так і фантастичний топоси (рай, пекло), якими подорожує козак, а разом із ним – і оповідач.

Підґрунтя багатьох химерних ситуацій у творі взяте з народних уявлень про Мамаю. Він, персонаж пісень, казок, легенд і художніх полотен, уособлює незнищений дух нації, славу козацтва, здатний вільно мандрувати часом і простором. Йому притаманні такі риси характеру, як волелюбність, патріотизм, любов до гострого слова, весела вдача, лицарство й характерництво. Міфологізований образ козака-характерника наділений багатьма містичними й фантастичними рисами: володіння магією, бачення майбутнього, уміння впливати на свідомість, лікувати смертельні рани, навіть оживляти мертвих. Л. Горлач доповнює й інтерпретує фольклорний сюжет завдяки творчій фантазії, тому козак Мамай у його химерному романі у віршах набуває різних іпостасей.

У першому розділі («Нічне видіння») переважає епічність і панорамність зображення дійсності, властиві романному мисленню. Твір починається яскравою пейзажною замальовкою осінньої ночі над Києвом:

Ткалась ніч над Дніпром. Чеберяла на гори.  
А над древнім Трипіллям ще небо цвіло.  
І проміння багряного лагідні хори  
видихали над степом осіннє тепло [112, с. 8].

Вона плавно переходить в урбаністичну картину нічного життя людей:

За балконом у сквері гаркаві ворони  
між багряних дерев лопотіли крильми.  
Забивалося місто в насиджені схрони.  
Затихали у смерках автівок громи.

Похітливі вогні, наче шкури зміїні,  
розп'яли у безпросвіті клуби нічні,  
і повій замашних розмальовані тіні,  
як нічні мотилі потопали в вині [112, с. 9].

На цьому тлі письменник вводить у текст образ поета-оповідача, який спостерігає, фіксує й осмислює реалії художньої дійсності. Його поглядіві властиві історіософська заглибленість у минуле й візіонерство – передбачення прийдешнього. Стоячи на балконі, він «вслухався у світ» і «відчував скоробіжного часу проплин» [112, с. 10]. Наратора «оминала земна суєта» [112, с. 9], натомість тривожили думки про сьогодення народу, який «знікчемнілий, забитий в колодки» крізь віки «брів повільно, вростаючи в землі свої» [112, с. 10]. З давніх часів перекотиполем «гасає орда» Батьківщиною, лише тепер вона «<...> самоплідна, не прийшла, своя до основи <...> А за нею летіли й чужі людолови, / ладні всю Україну у крові втопить» [112, с. 10]. Сумні роздуми про історичне буття українців метафорично переплітаються з описом наближення великої бурі: «А з Трипілля уже, із прадавніх розкопів, / вибиралися коні червоні в похід. / І століття гули з-під копит, і на попіл / розсипався людський перетрощений рід» [112, с. 10].

Динаміка почуттів героя нарастає й увиразнює емоційну атмосферу твору («душа моя билась, як загнана в кліть» [112, с. 11]). Одночасно передано вболівання за трагічну долю свого народу й прадавній трепет людини перед силами природи: «І вперіщило так, що запахло озоном! / Я від страху змалів і заплющивсь на мить. / А поглянув – у небі урівні з балконом / громовержець Ілля розпашілий сурмить» [112, с. 11]. Нарація наповнюється фантастичними й містичними елементами з народних вірувань, поступово зникає межа між реальним та ірреальним.

Автор по-своєму трактує фольклорну версію, тому зображена ситуація отримує несподіваний розвиток: замість Іллі чорну хмару осідлав Мамай у червоних шароварах, а поруч – його вірний кінь Султан. Опис тварини є яскравим зразком метафоризованого, гіперболізованого, химерного образу:

Вороний же, як хмара, продовжує грати  
 і дощу сині хвилі у гриву вліта.  
 Кресоне копитом – і горять блискавиці,  
 заірже – і рокочуть басами громи,  
 до глибин потрясають розломи столиці,  
 аж у соннім Дніпрі б'ють хвостами соми [112, с. 13].

Наратор відмовляється вірити у справжність такого видива. Але, коли химерне марево бурі зникає, Мамай і Султан опиняються в оселі поета, і персонажі, мов давні знайомі, починають щирі розмову.

Мамай позиціонує себе як характерник-чарівник із надприродними здібностями, тому для нього звичні часопросторові мандри. Він розповідає, як тиждень гостював у королівському дворі в Лондоні, а три дні тому відвідав «нашого пана» Ціперовича, який засів «у святім Межигір'ї» [112, с. 15]. Л. Горлач, конкретизуючи хронотоп сучасності, в алегорично-сатиричній формі обігрує прізвище экс-президента Віктора Януковича та скандальні історії, пов'язані з його правлінням. Мамай згадує, як колись, втікаючи від світу, до Межигірського монастиря прибув великий філософ Сковорода. Тепер же довкруг Межигір'я «аж під небо п'ялась огорожа», «вартові, як татари, трошили кущі» [112, с. 15]. Характерник хотів «подивитися в очі / тому пану, що викрав міжгір'я святі, / хто могили козацькі на лігвища вовчі / перерив у часи неспокійні круті» [112, с. 17]. Ціперович запросив народного співця за стіл, всіляко намагався вразити й задобрити. Довгий перелік різноманітних страв і питва («Шинка, сало, кров'янка, креветки і шпроти, / атлантична лангуста, японська суші, / змії копчені, інші заморські щедроти – / хоч якому їдцю припаде до душі» [112, с. 16]), нагадує описи з бурлескно-травестійної «Енеїди» І. Котляревського [240]. Але заморська сивуха пекла Мамаєву душу, і він вдався до в'їдливої згадки-натяку про екзотичну страву – «страусів яйця». Відразу вдавана прихильність господаря розвіюється: «Ціперович злетів, як наткнувся на швайку, / побілів, посинів і руками затряс: / – Загортай у рогожку свою балалайку / і щоб слід твій, допоки не пізно, погас!» [112, с. 17]. Мамай

скептично поставився як до образу новоявленого пана, так і до його показної влади й багатства, адже за свій вік бачив багато «ціперовичів», та їх імена загубилися в тумані часу.

Характерник згадує про творення світу, як Бог ділив землі між народами (Л. Горлач вводить у роман переспів відомої народної легенди). Мамай прийшов до Творця останнім на сьомий день заснування світу, бо міцно заснув у раю. Коли Адам його збудив, у Бога лишилися лише пустелі, непридатні для життя. Однак Бог зглянувся на прохання мужнього воїна, якого дуже любив і поважав, і попросив заспівати щось для потіхи й спочинку. Мамаєва пісня була особлива: козак у ній «почав малювати <...> що давно вже / у душі моїй битій, мов казка, жило: / степ безмежний зелений і небо погоже, / над водою блакитною біле село, / і бори сановиті, і гір переслона, / і співучі дівчата, мов маки між трав. / <...> Далі я заспівав про червону калину, / хоч її ще у вічі не бачив народ, / про знедолену матір та вірну дівчину, / про коня й козака <...>» [112, с. 22]. Пісня наповнена давніми національними архетипами, почувши їх, Творець подобрішав і вирішив віддати українському народу найбагатшу, найкращу землю й «мову сонячну» [112, с. 22], що приберіг для себе.

Автор роману додає в інтерпретовану легенду повчального змісту: наскрізною є проблема підневільного становища українського народу на власній землі, як кара за невиконання Божого повеління: «<...> не проспійте, не прочухайте Божі дари, / бо спритніші вас, сонних, пороблять волами, / відберуть все до дрібки нічної пори» [112, с. 22]. Застереження не подіяло: з найдавніших часів Україну шматують ворожі сусіди, а серед українців панують розбрат і запродаństwo. Тому поет устами своїх героїв звертається до читачів зі справедливим докором-закликом:

Подумали б: держава – це не хутір,  
а щось таке, що носиш у душі.  
Тому то ми й живемо на розпутті,  
збиваючи в калитку бариші.  
Та чубимось, як упирі затяті,

людською кров'ю впившися сповна.

А ми ж тоді лиш сильні брат у браті,

як Україна для усіх одна [112, с. 25].

М. Чорна зазначає, що в образі Мамає етнологи вбачають «істоту, проміжну між богом і людиною, зазвичай підлеглу богові, проте не сакралізовану» [493, с. 55]. Часто він виконує функції культурного героя: «<...> може здобувати необхідні для життєдіяльності людей речі, брати участь у впорядкуванні світу в ролі деміурга й першопредка, інколи бореться з різними стихійними хаотичними силами, які намагаються порушити встановлений порядок» [493, с. 55]. Мамай у романі у віршах Л. Горлача є охоронцем України і її народу, він не рівний Богу, але володіє магичною силою, безцінною для Батьківщини. «Вмирає все, приречене померти. / Та є ще дух, є пам'яті зерно» [112, с. 32], і її втілення – образ безсмертного козака. Головна думка твору сконцентрована в епіграфі, взятому з тексту: «Ти подумай: народ наш тому лише вічний, / Що Мамай оживля його знову і знов» [112, с. 8].

Поява Мамає в житті поета не випадкова, адже він уособлює духовну спорідненість з поетами – носіями правди: «Бо скидаються часом на мене поети, / що у слово посіяли вічності мить» [112, с. 13]; «<...> поети – також лайдаки Мамаї» [112, с. 17], підтримує ліричного героя, зневіреного в собі і своєму покликанні. Перший і останній розділи роману у віршах утворюють окрему сюжетну лінію (своєрідне обрамлення) – зустріч і діалог оповідача з легендарним козаком. «Нічне видіння» завершується запрошенням Мамає здійснити разом мандрівку в часі, а також земними й потойбічними світами, тому основна частина твору – це власне подорож.

Образ поета-оповідача зазнає зовнішніх метаморфоз у другому розділі роману у віршах («У Макара»): «Я умлівав під грушею старою. / Мені було давно за триста літ» [112, с. 24]. Наратор постає в образі Мамаєвого давнього побратима козака Макара, який так само прагне сховати душу від людей. Символом його життя є стара груша, яка не має ні цвіту, ні плоду, лише колючки й вузлаті шипахи – метафора захисту від людської несправедливості,

яку надто болісно переживає чутлива душа. У розділі відтворено типи зрадників-українців: запродавці (ведуть на рідну землю чужинців); черевані, готові поселити в себе на межі москаля, ляха чи турчина задля власної вигоди; дуки, які нахваляються вислуженою в царя цидулкою на землю й млин. Макар обурюється тим, що його народ має таких представників, з іншого боку – розуміє, що саме в тяжкі часи зростає потреба у справжніх носіях національної свідомості.

Наратор несподівано зустрічається з Мамаєм: цього разу характерник повертається з Єрусалима на ослиці. Він був свідком, як Ісус, в'їжджаючи у святе місто, творив дива. Образ Сина Божого – приклад самовідданої жертви заради людей: «Я їм себе віддам, спізнавши муки, / терновий окривавивши вінець, / щоб за собою повести на луки, / немов пастух зневірених овець» [112, с. 29].

Мотивом втечі від «протягів зневіри» [112, с. 42] сповнений розділ «У Трахтемирові». Місто Трахтемирів (тепер село в Канівському районі на Черкащині) – колись могутня гетьманська столиця, у якій знаходилася найважливіша козацька святиня – Зарубинецький монастир. Мамай із Султаном прибилися сюди після знищення Січі в надії знайти прихисток. Він знову бачиться з Макаром, у якого москалі відібрали хутірець. З цього моменту наратор у творі займає позицію відстороненого спостерігача, співпереживає головному герою, є свідком його химерних пригод, але участі в них не бере.

В оцінці характерника причиною руїни могутньої козацької держави є горезвісні Переяславські «статті» Б. Хмельницького про необдуману спілку з Москвою. Мамай, стомлений від народного горя, звертається в монастирі до Бога з молитвою за рідну землю, виблагану, як дар, що приніс нещастя. На що Творець відповів: «Що дав, назад не можу я забрати, / тепер то ваша доля і живло. / Навчіться за дароване вмирати, / аби воно і після вас жило...» [112, с. 49]. Бог також нагадує Мамаю про його призначення: «<...> мусиш ти, як пам'ять роду, жити» [112, с. 50].

У третьому розділі Л. Горlach зображує дивовижну мандрівку характерника до «москальської столиці» [112, с. 51] за наказом цариці. Мамай відмовляється їхати з нахабою-посланцем, жартома відсилає його з порожньою каретою, ще три дні гуляє в Трахтемирові і вранці вирушає в дорогу на вірному Султані «у небесах триножити вітри» [112, с. 53]. Політ над Україною нагадує інтертекстуальні візії з поеми-комедії Т. Шевченка «Сон»:

Погляне вниз – а звідти водограєм  
сади з хатами, річечка і став,  
усе, що можна порівняти з раєм,  
що Бог йому колись за пісню дав.  
Лежать поля просторі килимами,  
гойдають оксамитові жита.  
Але то там, то там попід димами  
вугліє церква, ніби сирота.

І згар пожеж возноситься у висі,  
і лопотять москальські матюки,  
і покотом лежать у срібній тирсі  
посічені шаблями козаки [112, с. 54].

Летим. Дивлюся, аж світає,  
Край неба палає,  
Соловейко в темнім гаї  
Сонце зустрічає.  
Степи, лани мріють,  
Меж ярами над ставами  
Верби зеленіють <...>

Он глянь, у тім раї, що ти покидаєш,  
Латану свитину з каліки знімають,  
З шкурою знімають, бо нічим обути  
Княжат недорослих; а он розпинають  
Вдову за подушне, а сина кують,  
Єдину надію! В військо оддають! [499,  
с. 202 – 203].

Прибувши в «золоту Пальміру», Мамай розглядає надмірні пишноти царського двору, палацу, карет, чиновницьких й офіцерських мундирів, – все це викликає гіркі думки: «<...> це ж скільки треба люду побороти, / аби хороми вимостить такі!» [112, с. 59]. Перед Катериною II він тримається гідно й вільно, як і ліричний герой Шевченкової поеми, дає критично-сатиричну оцінку її зовнішності й поведінки:

Колючі зморшки лізуть крізь рум'яна,  
у вицвілих очах шуга чадить.  
Так отака ти, матінко лошице,  
що погнуздала стільки жеребців,

поточена червою печерице,  
якій давно вже білий світ доцвів! [112, с. 60].

На прохання цариці Мамай виконує пісню і грає на кобзі, яка викриває її страшні злочини перед українським народом («Хотіли правду – маєте її» [112, с. 62]), й ініціює власне зникнення, до того, як його намагаються схопити й кинути у в'язницю: «Мамай присів і свиснув, як у лісі. / Ударив вітер, стіни затряслись. / Розверзлась стеля. В голубій завісі / вогненний кінь гримуче об'явивсь» [112, с. 62].

У романі у віршах Л. Горлача образ Мамає вирізняється полігранністю й глибиною художнього відтворення. Він щоразу постає в новій іпостасі: втілює невмирущість духу народу; є першопредком, адже до початку створення життя на землі жив у раю; Мамай – янгол-захисник України, безсмертний воїн, який присягнувся довічно оберігати рідну землю від ворогів; він співець своєї нації, силою слова пробуджує любов до Батьківщини. Водночас поет увиразнює образ головного героя акцентом на його людській сутності. У розділі «Чари молодиці» (де розкривається любовна лінія) Мамає зображено як звичайного чоловіка. Він прагне створити родину, мов дерево, пустити коріння в землю, осісти, не бути вічним перекотиполем, із яким граються буремні вітри долі. Адже козак Мамай, за народним уявленням, – це «своєрідне втілення українського характеру, образ волелюбності, стійкості та невмирущості народу. Протягом століть, од нападників усяких одбиваючись, плекав одвічну мрію: не воювати, не гарбати, не ярмити нікого, а в себе вдома риштувати, мурувати, будувати» [87, с. 233]. Сковородинівський мотив пошуку себе у світі реалізується в думці про необхідність власного дому й сім'ї:

Усе життя шукав себе у світі  
І тут знайшов, де вишні у цвіту,  
Де вічне все, як вічний ти при тому,  
Бо і тебе вродило не дарма.  
Скорив ти світ, але вернувсь додому,  
А поза тим дорожчого нема [112, с. 64]



Образи-символи цвіту (чоловіка) й бджоли (жінки) – продовження роду, вносять ліричний компонент у твір.

Козак Мамай – характерник, ворожбит, який має чарівні вуса, може начаклувати будь-що: різні страви, щоб пригостити співбесідника, або перетворити ворогів у камінь чи дуб. У хаті молодиці він ловить чорта й чіпляє в кутку, а жінку причаровує химерними видами: «<...> світлиця / Заграла у вогнях <...> зорі мерехтіли в стелі / На стінах вигравали веселки» [112, с. 71]; «Моргнув Мамай – і розійшлася стеля, / І на вервечках шовкових тугих / Спустилася хмариною постеля / В небесних обладунках дорогих» [112, с. 75]. Він розумний і досвідчений: вчасно розгадавши улесливу й хитру поведінку молодиці (при нагоді ладна з чортом іти до танцю), Мамай вирішує провчити її й повертає з походу чоловіка Івана, від якого три роки не було звістки.

Характернику не вперше доводиться мати справи з нечистою силою. Султан застерігає свого господаря бути обережним із чумаками (розділ «У пеклі»), які, напоївши козака зіллям, обернулися на чортів («Де ж чумаки мої гостинні? / У колі роги та хвости, / та пащі вищирені псині, / та ікла – Господи, прости» [112, с. 81]). У тексті роману цікаво обіграно образ коня. Кінь – тварина, яка знає всі таїни світу, «улюбленець козацької доби (персоніфікується у фольклорі як вірний друг козака, побратим)» [162, с. 287]. Султан у романі у віршах Л. Горлача. – неодмінний супутник Мамає в його мандрах і пригодах. Від того, що він відразу не повірив попередженню Султана, кінь перетворюється на дрібного коника, дзюркоче з-під куца й докоряє: «Мене твоя змалила кривда. / Я плакав, коли ти хмелів» [112, с. 85].

Мамай ловить і карає чорта Басаврюка, сідлає його, замість коня, і подорожує з ним у пекло, щоб побачити, як грішники спокутують провину за несправедне життя на землі. Є. Генова переконливо доводить, що «<...> цей алюзійний образ прокладає міцні паралелі зі світом нечистої сили, створеним Миколою Гоголем, у якого Басаврюк – це диявол у людській подобі, котрий допомагає людині знайти скарб, натомість віднімаючи її душу» [99, с. 302–303]. У зображенні пекла в романі у віршах Л. Горлача також простежуються

інтертекстуальні паралелі з «Божественною комедією» Данте Аліг'єрі та «Енеїдою» І. Котляревського. Щоб потрапити в підземне царство, персонажі злітають до самого Місяця й, мов камені, падають униз: «І роздалися крутогори. / З ущелини повіяв чад. / Патлаті тіні, як потвори, / закрили притьмом шлях назад. / <...> Торкнувся Басаврюк граніту – / роздався камінь у боки. / І марева чужого світу / в печеру вдерлись, як вовки» [112, с. 88]. Порівняємо з описом шляху до пекла Енея й Сівілли: «Як ось перед якуюсь гору / Прийшли, і в ній велику нору / Знайшли, і вскочили туди. / Пішли під землю темнотою, / Еней все щупався рукою, / Щоб не ввалитися куди» [240, с. 79]. Мамай із чортом переправляються через Стікс і, рухаючись углиб печери, до самого дна – чистилища, де «холодна мертва твердь» [112, с. 96], бачать муки грішників різних часів і суспільних прошарків: від київських князів до новоявлених панів («президенти малинові, / а по-блатному пахани» [112, с. 95]).

Подорож Мамає до чистилища символізує духовне очищення: козак хотів пересвідчитися, що кривдників народу покарано: «Тут смажаться твої сусіди – / І турки, й ляхи, й москалі / за те, що несли різні біди / Твоїй покрайній землі» [112, с. 100]. Чорт справедливо дорікає характернику за розбрат українців – фатальну рису менталітету: «Неначе й плем'я ви хоробре, / а тільки мудрості катма. / Не гультіпаки і не лежні, / і добрі, наче голуби, / та за наділи незалежні / і на братах рвете чуби» [112, с. 97]. Гірка правда боляче вражає душу козака: навіть у пеклі українці виконують роботу чортів – мордують своїх побратимів: «І тут ми самоїди перші, / і тут нас підступи деруть» [112, с. 104]. Наскрізний мотив, пов'язаний з образом Мамає, – тривога за долю України й розчарування за її немудрих «дітей».

Пекло – не єдиний фантастичний простір, яким мандрує головний герой. У розділі «У раю» козак Мамай піднімається конопляною драбиною до небес, щоб зустрітися з Макаром, який ввижається йому вві сні. Використовуючи антитезу, оповідач протиставляє прекрасний світ раю й життя в Україні, підкреслює безталання народу: «Угору глянеш – Боже правий! – / не видно

краю і кінця. / Униз поглянеш – світ імлавий / в колючках карного вінця... / І думає Мамай: чи треба / було здиратися увись, / аби побачити із неба, / до чого люди дожились?» [112, с. 110]. У діалозі з Макаром розкривається суть козацького бунтівного й волелюбного духу. Макарові набрид рай, де вдосталь їжі, спокою, у нього долоні сверблять без шаблі. Макар і Мамай – втілення ідеалу справжніх козаків, які зневажають принади матеріального світу і цінують понад усе дух лицарства. Наскрізною в романі у віршах є думка, повторювана в різних варіаціях, яка свідчить, що для козака честь і воля, Батьківщина й народ – найцінніші скарби: «Суть не в брентному тілі – в духовній начинці, / а її не порушиш, ламай – не ламай» [112, с. 13].

Мамай – незнищений дух, змінює зовнішність, перевтілюється, тому невловимий для ворогів: «Я тут – і я ніде, я скрізь потроху, / я в пам'яті, її не розіпнеш» [112, с. 40]. Його мова багата на афоризми, які накопичують просту й глибоку мудрість: «Важливо не в яке сідло вмоститься, / а що несеш питомо в голові» [112, с. 39]; «Не те багатство, що лежить в коморі, / а те, що носять вольниці вітри» [112, с. 47]; «Та справжня пісня – подих неба, / блакитна крапля у струмку» [112, с. 82]; «Ми із вами, як бачу, не рідні по крові, / а тим більше чужі по розвою душі» [112, с. 141]; «...душа – непродажний і вічний товар» [112, с. 141] та багато інших.

Мовностильові особливості роману у віршах Л. Горлача «Мамай» відображають властиве «химерній» літературі розмаїття усної розмовної лексики («Не розбудить тебе, Мамаю, / хоч підсипай під гузно жар» [112, с. 106]); нагромадження фразеологічних одиниць («Набив я на землі оскому, / де кожен зух тебе спиня» [112, с. 106]); епітетів («Золоті небеса на старім винограді, / як на релях зелених у далеч пливуть. / Прошелеше вітрець у трояндовій знаді / і роса на пелюстках проблісне, як ртуть» [112, с. 135]); порівнянь («малі хмаренята іржуть, наче коні, / чи сільські парубки при вечірніх дівках» [112, с. 11]); розлогих метафор («Куди тепер од протягів зневіри, / що пронизали тіло по кістки, / що і в душі попродавали діри, / не кажучи про зражені думки?» [112, с. 42]); антитез («За спиною вогні сіяли.

/ Попереду вулився світ» [112, с. 117]); синонімічних рядів («І крик, і стогін, і ридання, / прокльони, скарги, каяття» [112, с. 98]); словесної гри («бо я мов знак верстовий подорожній, / я крайній в Україні на межі» [112, с. 29]); застосування вульгаризмів, превалювання іронічно-гумористичного начала («Давай-но до царициного кишля, / без мене, кажуть, баба закиса» [112, с. 53]).

У романі постійно акцентується на магічній силі слова, головне призначення якого – підносити дух людей, пробуджувати з невольницького сну, викривати суспільні вади. Козак Мамай – співець, душа якого в кобзі, музиці й щирих словах: «Що в мене забереш? Криву дамаску? / Чи кобзу? Так вона моя душа, / на добрі кпини щедра і на ласку, / не вдатна взяти в когось бариша» [112, с. 41]. Український народ об'єднують її духовні поводири – поети, на чолі яких – Мамай: «Я вже тисячі літ лиш одне пам'ятаю: / буде жити Мамай – не погине народ...» [112, с. 142].

У розділі «У саду» подано останній діалог наратора-поета й Мамаю, сповнений щирості, душевності, філософської глибини. У ній звучить наболіле – нещасна доля митців в Україні, їхнє одвічне покликання бути Мойсеями народу, який у скрутний час відвертається від свого пророка:

– Що ти знаєш про мене, сердешний Мамаю!

То тобі панувати у світі дано.

Я ж закони людські, як не пнусь, не зламаю,  
хоч з ярма самотуж вириваюсь давно.

– А душа?

– Це єдине багатство, що мушу

зберегти в чистоті, як останній свій скарб [112, с. 140–141].

Глибокої життєвої мудрості сповнена порада Мамаю поетові не ховатися від людей, не йти у вигнання: «Та у скиті тебе обпаде і короста. / Ти у люди виходь і душею ділись» [112, с. 141]. Справжній поет не мислиться окремо від свого народу, бо «хтось має пам'ятать старі часи, / бо чоловік без пам'яті блукає, / а як народ – то Боже упаси» [112, с. 28]. Мамай згадує розмову з Ісусом і його слова: «Були б у мене коні і верблюди, / покірні слуги і шовковий

крам. / Та над усе мені потрібні люди, / яких я маю повести у храм. / Був час  
рясне каміння розкидати / і прийде час мені його збирать» [112, с. 39].

Співці – носії духу нації, сіють між людей слово й чекають, доки воно  
дасть плід, розворушить праведний гнів – зброю проти ворогів. Козак Мамай  
і поети є охоронцями свого народу, продукують віру й надію в майбутнє,  
спонукають до боротьби, зберігають пам'ять про козацький вільний дух, власну  
історію, бо «людина родинним корінням живе» [112, с. 130].

Поет звертається до Мамає як першопочатку, духовного джерела, яке  
оновлює його стомлене серце, врівноважує душевні сили:

Золоті небеса мовчазні, як нірвана.  
Попід ними – й в мені – шелестить виноград.  
І душа моя в думках болючих, як рана,  
і над нею багрянці вигойдує сад...  
Все минає й мине. І ніщо не спинити,  
як струмок голубий, що з живців цебенить  
і до річки біжить через сад мій і квіти,  
ще тонкий і самотній, як сукана нить.  
Я схиляюсь над ним і голублю ту воду,  
що шукав цілий вік і знайшов лиш тепер,  
коли стежку стоптав до джерельного роду,  
у якому ще дух доброти не помер [112, с. 137].

Козак Мамай – це дух доброти, якого шукав зневірений ліричний герой,  
завдяки архетипам води й саду показано цей складний, але подоланий шлях.

Розділи роману у віршах Л. Горлача «Мамай» характеризуються  
своєрідним метричним візерунком, проте всі вони витримані в руслі силабо-  
тоніки. Наприклад, у «Нічному видінні» превалює чотиристопний анапест,  
«У Трахтемирові» – п'ятистопний ямб із пірихієм, «На пасіці» –  
чотиристопний амфібрахій. Така структура визначає зміну розміру, що  
вмотивовується новим зображенням, ходом сюжету. На прихильності до  
традиційної для української літератури системи віршування Л. Горлач

наголошував у інтерв'ю з В. Коскіним [235]. На думку митця, справжній вірш «має дзвеніти музикою, переливатися барвами», бо «наша поезія – посестра музики» [235]. Особливістю строфіки роману у віршах «Мамай» є превалювання катренів із перехресним римуванням, окрім розділу «На пасіці», у якому рядки складають дистихи з парним римуванням.

Отже, сучасний роман у віршах належить до неканонічних жанрів, які, зберігаючи свою ідентичність, оновлюються. Орієнтуючись на зразки авторського вибору, мета якого – «створення нового варіанту константного для жанру співвідношення протилежних структурних особливостей у кожному з основних аспектів художнього твору як цілого» [376, с. 138], ці жанри трансформуються, вносять певні зміни, деякі з них виходять за межі канону, але письменники силою своєї «творчої індивідуальності» вводять нову художню змістоформу.

Твір Л. Горлача урізноманітнює жанрові модифікації роману у віршах, вирізняється майстерністю творчої манери письменника, довершеністю й цілісністю формально-змістової структури. Пейзажі, портрети, події, ситуації, у які потрапляє герой, специфіка творення художньої образності, розмаїття усної розмовної лексики увиразнюють химерність як жанрово-стильову домінанту.

#### **4.5 Мнемонічне експериментування: гротескний та сатиричний романи у віршах**

Сюжети сучасних романів у віршах викладено відповідно до засад постмодерної епохи з докорінним переосмисленням естетичних, духовних, філософських підвалин людського існування та нової концепції світовідчуття, зосередженої в особистісному переживанні соціокультурних викликів, ментальних зламів і політичних криз. Багато спільного в жанровому та ідейно-тематичному трактуванні романів у віршах «Парад химер в Кіровограді» В. Гончаренка та «Грім» Р. Пастуха. Написані вони в один час – на початку

2000-х, і в них порушені суспільні проблеми ХХ ст. не радянської дійсності, як у романах В. Марсюка, І. Козака, Г. Лютого, а пострадянської, посттоталітарної, незалежної України. Авторське жанрове визначення «Параду химер в Кіровограді» як гротескного, а «Грім» як сатиричного романів у віршах є свідомою настановою на творення нової модифікації жанру, яка б якнайглибше розкрила ідейно-тематичне й проблемне навантаження «найбільше залежить від світоглядних видозмін та підсвідомих імпульсів письменника, які часто дуже важко ідентифікувати» [64, с. 11]. Осмислення жанрової своєрідності, конструктивних рис гротеску та сатири в цих романах становить науковий інтерес.

В основі сюжету роману у віршах В. Гончаренка – дивовижна поява козака-характерника Мамає в українському місті Кіровограді, у якому, незважаючи на часи незалежності, панує задушлива атмосфера радянського минулого: «Мамає чвалав повільно містом / І дивувався і плювавсь, / І об сліди экс-комуністів / На кожному розі спотикавсь» [107, с. 66].

М. Бахтін писав, що в ХХ ст. відбувається «відродження» гротеску, хоча слово «відродження», на його думку, не зовсім прийнятне до деяких форм новітнього гротеску. Він виділяє дві його лінії: модерністську, пов'язану з традиціями романтичного гротеску, що розвивається «під впливом різних течій екзистенціалізму», і реалістичну, пов'язану «з традиціями гротескного реалізму і народної культури» [25, с. 339]. У «Параді химер в Кіровограді» переважає реалістичний гротеск, провідною рисою якого є «зниження», тобто «переведення всього високого, духовного, ідеального, відхиленого в матеріально-тілесний план, у план землі і тіла в їх нерозривній єдності» [25, с. 312], при цьому велике значення відведено сміху, що «знижує і матеріалізує».

У творі чітко виписаний маршрут подорожі персонажа: площа Кірова, пивбар, театральний сквер, готель «Турист», «подорож у минуле» (спогад про Полтавську битву), «нічна мандрівка в парку імені Леніна» [107, с. 55], із вулиці Карла Маркса на вулицю Гоголя, площа Кірова. Вимальовується

своєрідне просторове коло, яке досить символічно починається й завершується в одному місці. Жанр і жанрові різновиди, за твердженням М. Бахтіна, визначаються хронотопом, у якому час – провідне начало. Зміна романного масштабу є однією з «можливих форм жанрових трансформацій» [64, с. 21]. Із перших рядків роману В. Гончаренко окреслює місце й час низки химерних подій, які нагадують фантасмагоричні марення, переплетені з гротескно відтвореною реальністю:

В той час, коли від спеки мліли  
Дерева, трави, ружі білі,  
Вмивався потом вже стократ  
Кіровоградський спекулянт,  
І неймовірне літо наше  
Несло на крилах дощ і град,  
У вік двадцятий завітавши,  
Прибув Мамай в Кіровоград [107, с. 34].

У підзаголовок твору письменник виніс жанрову дефініцію – гротескний роман у віршах, задаючи певної спрямованості рецепції. Жанровий підзаголовок, крім вказівки на першоджерело, може давати «інформацію про характер внесених змін, напрямок творчих пошуків письменника-реципієнта» [268, с. 34]. У світовій літературі відомі такі гротескні прозові романи, як «Гаргантюа і Пантагрюель» Ф. Рабле, «Сімплісіссімус» Г. Гріммельзгаузена, «Мандри Гуллівера» Дж. Свіфта, «Життєва філософія кота Мурра» Е. Гофмана, «Майстер і Маргарита» М. Булгакова, «Острів пінгвінів» А. Франса, «Америка», «Процес», «Замок» Ф. Кафки, «Сновидний світ» Р. Арена, «Сто років самотності» Г. Маркеса.

Як художній засіб, гротеск «полягає у свідомому деформуванні, порушенні розмірів та форм предметів, перебільшенні (гіпербола) та применшенні (літота), шаржуванні, зображенні „світу навиворіт”, поєднанні несумісних ознак, різких контрастів» [277, с. 244]. Відтак, підзаголовок у романі у віршах В. Гончаренка є «показником свідомого вибору



письменником оригінальної жанрової стратегії» [93, с. 285], він актуалізує діалогічні зв'язки з жанровим каноном, акцентує експериментальність твору. Визначаючи свій роман гротескним, автор провокує гру з читачем та жанрові очікування, адже в українській літературі жанр роману у віршах, як правило, належить до серйозної літератури (за об'ємом твір також близький до поеми).

Гротеск, на думку О. Ніколенко, виник на основі архаїчних міфів і в художній літературі з давніх часів був не просто витвором творчої фантазії, а відображав розуміння письменником світу в цілому. Дослідниця стверджує, що гротеск може вживатися в «різних значеннях: 1) *засіб* у художньому тексті („вкраплення” окремих гротескних образів, сюжетних ситуацій і т.д.); 2) *засіб організації тексту як цілого*» [333, с. 7]. Із виділених нею рівнів гротеску у структурі тексту для «Параду химер в Кіровограді» В. Гончаренка притаманні декілька рівнів: *рівень художніх образів* – «поєднання в одному художньому образі різнорідних елементів, особливостей, ознак, функцій»; *сюжетно-композиційний* – «зрушення композиційних планів, різкі й неймовірні сюжетні повороти, немотивовані колізії, композиційний контраст і асиметрія, порушення сюжету шляхом вставок, відступів, відрізків, умовчувань»; *просторовий* рівень – «звуження або розширення простору, вільне переміщення в ньому, неймовірні просторові утворення і деформації»; *жанровий* – «жанрова дифузія, подолання жанрових канонів, подолання й поєднання різних жанрових матриць, змішування жанрових ознак» [333, с. 7].

Архітектоніка «Параду химер в Кіровограді» В. Гончаренка містить десять глав і своєрідну післямову-звернення до читача. На початку кожної глави автор графічно виділяє курсивом лаконічний і оригінальний переказ її змісту з метою зацікавити читача, стимулювати роздуми над тим, про що говоритиме далі. Ці «перекази» підкреслюють характерний гротескний стиль оповіді завдяки нагромадженню художніх засобів (епітети, метафори, семантична тавтологія), прийомів недовомовленості, парадоксу, урізноманітнюють жанрово-стильову своєрідність твору. Наприклад, до третьої глави подано пояснення: «*Дране сито дірявого настрою, Мамай і / Марко*

*Кропивницький на перехресті / невеселих думок і вулиці Леніна. Козаку / хочеться розвіятися у чужої молодиці / наприкінці двадцятого століття»* [107, с. 43].

У романі у віршах О. Гончаренка має місце так званий включений жанр – *видіння* – постмодерні тенденції переосмислення сучасної дійсності, адже, як зауважує В. Пахаренко, «мертво-механічна казарменість тоталітарних суспільств чи розбалансованість посттоталітарних, давали (дають) постмодерністові усі підстави трактувати повсякденне реальне життя як театр абсурду, апокаліптичний карнавал» [359, с. 123]. У постмодерній мистецькій практиці гра має «гатунок карнавальності <...> деструктивна, скерована *contra*, на руйнування певних уявлень, настанов» [359, с. 122], є шляхом наближення до серйозного. Основою гри є іронія: письменник, розчарований моральним занепадом суспільства, починає сприймати його «як пошлий балаган, театр трагіфарсу», «навмисне задля виразності підкреслює, гротескує цю балаганність світу» [359, с. 123].

У «Параді химер в Кіровограді» В. Гончаренка гротеск визначає стилістику й вибір художніх засобів, сюжетні перипетії, своєрідність описів, портретів, ситуацій, у яких розкриваються характери персонажів, проблемно-тематичний рівень твору. Гротеск «не обмежується згущенням химерного або абсурдного дискурсів, удається до деструктивних прийомів та творення нових несподіваних зв'язків, що не підлягають логічним поясненням» [277, с. 244]. Такою, наприклад, є поява легендарного характерника в пострадянському Кіровограді. Письменник подає опис зовнішності Мамає в традиції народного сприйняття, додаючи гротескні деталі: «З'явивсь козак перед очима, / Зламавши круто дуги брів, / І шароварами рясними / Півплощі Кірова підмів. / В його зубах диміла люлька, / З якої дим повільно булькав» [107, с. 34].

Дослідники акцентують, що в українській свідомості образ Мамає закарбувався в таких іпостасях:

- Мамає-характерник. Ворожа куля його не бере, хоча й не оминає;
- Мамає-воїн, але вкрай не агресивний: він захисник, а не зайда;

- Мамай-бабій і одночасно – монах, простодушний і мудрий чаклун;
- Мамай-лірник, усевидючий Гомер, який розповідає засліпленим манкуртизмом малоросам героїчний міф про незнищенність українського духу і закликає до національної єдності» [92, с. 50–51]. У романі В. Гончаренка козаку вже тисяча літ минула, він здібний до чаклунства, має у вусі сережку – неодмінний атрибут характерника. Його загадкова посмішка є знаменням чергової чудернацької витівки, а всі дива починаються після властивого жесту: «Крутнув свій вус, що чари множить» [107, с. 41].

У «Параді химер...» крізь призму критичного сприйняття головного героя подається стан суспільства, із яким Мамай знайомиться після появи на площі. Незвичність ракурсу зображення як один із виявів гротеску («Із постаменту Кіров пальцем / На когось вказував. І хтось / Вертівся перед об'єктивом» [107, с. 34–35]) створює комічний ефект і готує до рецепції наступної картини: «Стрибала мавпочка дражлива, / Бо сунув їй цигарку в рот / Якийсь підпилий ідіот. / На тлі готелю «Україна» / Брудна, неголена дитина / У шортах вицвіло-рудих / Втирала соплі з бороди. / Напівдівчатка напівголі / Смалили «Ватру». / «Гай-гай-гай, / Чому їх тільки вчили в школі?» – / Чухнув потилицю Мамай [107, с. 35]. Автор навмисне «збирає» на площі відповідний «контингент», щоб увиразнити негативні тенденції сучасного соціокультурного буття.

Подібні картини постають, коли здивований Мамай відвідує пивбар на вулиці Шевченка (у підтексті прочитується невідповідність розміщення подібного закладу), у якому зустрічає не менш колоритних персонажів: ледацюга, «алкаш», повія, сталініст, жовторотий молодик і хазяйка бару. Козак спостерігає потворні натуралістичні картини: «Пливли бридкі червоні пики / У тютюновому диму. <...> / І, люто дивлячись на всіх, / В честь Сталіна пиячив псих» [107, с. 36]. Він порівнює середовище, у якому опинився, з пеклом, і цим викликає обурення в одного з відвідувачів: «Ти шо, пахан, таке говориш? / Чого базариш, сто чортів?» [107, с. 36]. Щоб провчити нахабу, характерник крутить вус, і вмить пивбаром «бісівське кодро розходилося» [107, с. 37]. Зображена гротескна ситуація є повною нісенітницею й невідповідністю

до образу дійсності: «Ці бісенята на столах / Таке творили – просто жах! / Всі тхнули, ніби яйця тухлі, / Малу нужду справляли в кухлі. / Задерши хвостики цупці, / Вони дражнили пияків. / Бісівське кодро розходилося: / Вертілось, билось, метушилось, / Гуло, пищало і ревло. / Ну, словом, весело було [107, с. 36–37]. Реакція розлюченого натовпу розпалює настрій Мамає, і наостанок він «начакловує» замість пива в бокалах молоко, у такий спосіб іронізуючи з позірного гонору й інтелектуальної обмеженості представників соціального маргінесу.

Мамає робить висновок про примітивність запитів переважної більшості суспільства, зосередженого виключно на задоволенні матеріальних потреб: «Забудькуваті вражі діти, / Яким би тільки в пельку лити, / Та добре черево напхать. / А на все інше наплювать!» [107, с. 40]. Нащадки відверто нехтують духовністю, тому й виростають з українців «холуї», які не вивчають історії, пісень і звичаїв свого народу: «Виховують, як воду в ступі, / Товчуть з дитинства, тож маля / Белькоче мамі про рок-групи, / Але не знає Мамає» [107, с. 40].

Тема віковичного холуйства в романі є наскрізною, а слово «холуй» декілька разів згадується в тексті як характеристика певних представників нації. За тлумачним словником, холуй – це «1. *заст., зневажл.* Лакей, слуга. <...> 2. *перен., розм.* Той, хто запопадливо прислужується кому-небудь, плазує перед кимсь» [416, с. 123]. Сумним прикладом сучасного покоління молоді є Рудольф (Рудь) Бидленко (прізвище та ім'я персонажа є промовистою характеристикою), який виявляє ініціативу познайомитися зі своїм пращуром із корисливих міркувань. Він хоче, щоб Мамає для свого нащадка (на думку Бидленка, прізвище на -нко – це вже привід вважати себе козаком), перетворив старий радянський запорожець на новенький мерседес: «Мені б такого „вороного“, / І більш не хочу я нічого!» [107, с. 41]. Мамає навмисне виконує його бажання дослівно – перетворює машину на баского коня. У ту ж мить прихильність та улесливість Рудольфа до Мамає зникають: «Верни машину, аферисте!» [107, с. 42].

Незважаючи на те, що всі події відбуваються в місті, з яким пов'язані творчі й життєві долі видатних українців – драматургів М. Кропивницького й І. Карпенка-Карого, прозаїків В. Винниченка і Ю. Яновського, музиканта Г. Нейгауза й композитора Ю. Мейтуса, художника-авангардиста О. Осмьоркіна та багатьох інших, – головний герой твору В. Гончаренка потрапив ніби у цілком чужорідне для себе середовище. Для кіровоградців Мамай – екстрасенс, маг, гіпнотизер, а для декого – обманщик і волоцюга, харцизяка і пройдисвіт:

Знічев'я він химерить всує:  
 П'яниць і шлюх гіпнотизує,  
 З чортами водиться, бо сам  
 Найближчий родич тим чортам.  
 Дивак з помий горілку точить,  
 Фонтан змінив на пивограй  
 І людям голову морочить,  
 Що ніби він якийсь Мамай [107, с. 39].

Через учинені ним дива Кіровоград «розпух від пліток», а «брехня, немов закваска, / Заграла в головах дурних» [107, с. 40]. Мамай те сильно обурило, усі чутки про себе скептично слухав, «Кипів: „Нащадки слабодухі, / Куди вже вам до справжніх див!“» [107, с. 40].

Немудрі сучасники байдужі до минулого й національної пам'яті, яку уособлює Мамай. Відчуваючи самотність під час мандрівки містом («Мамай смоктав коротку люльку. / Було на серці в нього мулько» [107, с. 43]), козак намагається оживити історію в персоналіях і завертає в театральний сквер до пам'ятника Марку Кропивницькому. З ім'ям цього видатного драматурга пов'язане створення першого в Україні професійного театру, але, крім тварин (собака, кіт), гранітним бюстом митця ніхто не цікавиться. Мамай оживляє пам'ятник митця, який «не в дусі явно» [107, с. 44], і вони ведуть між собою діалог. Козак здогадується, що Кропивницький обурений сучасним виглядом театру, адже на фасаді «сучасний варвар <...> Своім безглуздям розписавсь»

[107, с. 44]: «Чи міг я думати, що так / Його спаплюжать безкультурні / Мої нащадки?» [107, с. 45]. Нищівної саркастичної оцінки драматурга заслуговує й «реставрація» будівлі радянськими «майстрами» відповідно до запитів комуністичної доби: «<...> коли свиняче рило / В квітник посунеться, / Кругом / Запахне й ружа кізяком» [107, с. 46].

Діалог Кропивницького й Маяя побудовано на зіставленні різнорідних планів зображення, зокрема, гнів митця від того, що сучасні варвари все старе піддають небуттю, протиставляється в наступних рядках антитетичній і виразно гротескній картині: «Мовчала клумба піннобіла, / По Леніна собака бігла, / І, спантеличений украй, / Чухнув потилицю Маяй» [107, с. 45]. На прохання драматурга Маяй повертає його в минуле, а сам іде «розвіятися у чужої молодиці наприкінці двадцятого століття» [107, с. 43].

В. Гончаренко «осучаснює» народну традицію відтворення мотиву любовних стосунків Маяя з жінкою. Оскільки в романі викривається знецінення морально-етичних ідеалів на ґрунті пострадянських настроїв в українському суспільстві, то чужа молодиця постає в образі розпусної місцевої повії Катрін, яка «корчить із себе секс-бомбу» [107, с. 46]. Вона зовсім не та грайлива й злегка лукава любка, у якої Маяю хотілося «спочить душею» [107, с. 47], а нестямна бестія. Козак згадав, що йому довелося знати її тезку – Катерину II – набагато розпуснішу й страшнішу у своїх витівках: «Роздягну, простоволосу / На царськім ложі пуховім / Її стискав Грицько Нечоса, / Князьок Потьомкін, дідько з ним! / Тобі в цариці ще повчиться / Розпусти справжньої, Катрін. / Вона, немов стара левиця, / Творила з кожним блудний гріх. / Бувало, у монаршім ліжку / Перекидалася на кішку / І полюбовника стократ / Тоді лизала аж до п'ят [107, с. 49].

«Недалека» і явно не обізнана з історією, Катрін зажадала від характерника повторити полюбовні «подвиги» цариці, що викликало в Маяя різко негативну реакцію й сумний висновок: «Людські убожества і тайни / Плека історія сама» [107, с. 50].

У «Параді химер...» домінує викривальний (нерідко доведений до сарказму) пафос у зображенні життєвих реалій сучасності, зокрема, у перших чотирьох главах. Але «форми гротеску в літературі різні: від сатиричних до трагічних» [95, с. 75]. П'ята глава пройнята трагічним пафосом, оскільки, мандруючи містом, головний герой зупинився на кріпосних валах – мовчазних свідках страшної Полтавської битви й поразки гетьмана Мазепи зі шведами перед військом Петра І. Вишуканою метафорою («пам'ять спогадом стріля» [107, с. 50]) означено ретроспективне заглиблення в минуле рідного краю: «Мамай на мить заплющив очі, / І спогади, мов поторочі, / Тягли назад в Полтавський бій» [107, с. 50]. Він згадує 1709 рік: «Жахливими картинами кадрується кривавий бенкет нелюда Петра Першого» [107, с. 51]. Автор використовує оксюморон, щоб підкреслити нелюдські злочинства московського царя: «<...> братський кат / Стріляв, колов і вішав» [107, с. 51]. За своєю жорстокістю він порівнюється зі звіром: «<...> Гад / Тисячоглавий із Росії / Малят і неньок пожирав» [107, с. 51]; «Цей дикий цар, цей звір двоногий / Таке творив, що Бог здригнувся, / Що листям чорним з горя ясен / Осипавсь в марево п'янке» [107, с. 52]. Гротескний опис зовнішності Петра І водночас виявляє його нестримні деспотичні й садистські риси характеру, неконтрольовані напади агресії (не порушуючи закони художнього зображення, автор історично правдиво показав царя): «Він божеволів і охоче / Бажав хохлам стонадцять бід. / І лізли злі булькаті очі, / Мов цибулини, із орбіт [107, с. 52]. Зовнішній портрет доповнюється внутрішнім, психологічним: «Він тішивсь мукою людською, / У кожному жесті, кожному слові / Вчувався деспота мотив» [107, с. 53]. У найстрашніших подробицях відтворено вияви люті й помсти українцям, при цьому «всемилостивий» цар пробачив зраду союзників – шведів: «Мороз по спині йшов, коли / Хребти і ребра запорожцям / Ламали навчені кати. / Петро ж налитий кров'ю, ніби / Вином зіпсованим – бурдюк, / На це страхіття хижо глипав» [107, с. 53].

В. Гончаренко проводить інтертекстуальні паралелі зі «Словом о полку Ігоревім», в основі сюжету якого – невдалий похід руських князів на половців,

стилізує свою оповідь під давньоруську літературну пам'ятку: «Черлений червень у Полтаві / У герці обірвав свій лет. /...Скінчивсь урешті бій кривавий / І розпочавсь жахний бенкет» [107, с. 50]. Така згадка про трагічні уроки історії посилює драматизм оповіді в романі. «Я всіх царів російських бачив. / Бездарна і нікчемна рать / Якщо Петро – монарх найкращий, / То ж що про інших вже казати?» [107, с. 54], – з гіркотою іронізує Мамай. Про російських очільників комунізму, які успадкували владу монархів, не змінивши її суті та основ, ідеться в наступних розділах «Параду химер в Кіровограді».

У рядках «Незрушний Ленін з постаменту / Дививсь мрійливо на смітник» [107, с. 55] застосовано прийом парадоксу, крім зниженого (сатиричного) зображення вождя світового пролетаріату, автор творить символічний підтекст-характеристику теперішньої дійсності. Мамай оживляє пам'ятник, після чого відбувається «колючий діалог з Іллічем» [107, с. 55]. Письменник наділяє літературного персонажа рисами реальної людини: Ленін «незграбно <...> із постаменту зліз. / Рукою / Поправив кепочку просту» [107, с. 56]. Мамай не втрачає нагоди поіронізувати з нього: «<...> на посту / Величних днів соціалізму, / Мабуть, втомився ти стоять» [107, с. 56], – а також висловити справедливий докір за те, що своїми гаслами «<...> свічу / Людського розуму і честі / Задув на сім десятків літ» [107, с. 56]. Утім «вождь лукавомудрий» не бере на себе відповідальність за злочини своїх ідеологічних наступників, а, навпаки, картає їх, що «не поспішали, в бога мать, / Усіх попів перестріляти, / І храми в тюрми обладнати!» [107, с. 57]. Мова очільника комунізму «пересипана» лайками й вульгаризмами, є виявом його безкультур'я й невігластва, неприпустимих для державного діяча, протиставляється ідеалові, виплеканому у свідомості громадян колишнього СРСР, і автор акцентує на цьому: «І скромний, добрий, наймудріший / Ілліч соратникам-вождям / Таких епітетів навішав, / Мов ними голови відтяв / Дегенератам, демагогам, / Кретинам, свиням, пиякам, / Які і так вмудрились довго / Тримати владу у руках [107, с. 57].



Відповідна бурхлива реакція характерника на ці слова: «Мамай дививсь отетеріло / У Ленінські очиці злі» [107, с. 57], – і справедливий висновок: «Які ж усі ви підлі духом» [107, с. 58]. Головний герой зіштовхує Леніна віч-на-віч з його ж «бридотним товариством» і влаштовує біля постаменту справжній «парад химер», який склала «вовча згряя комуністичних лідерів» [107, с. 58].

В. Гончаренко виявив неабияку художню майстерність у відтворенні галереї портретів радянських вождів, які вражають реципієнта виразністю й упізнаваністю, завдяки низці подробиць-характеристик, закарбованих в історії і в пам'яті суспільства. Письменник жодного з них не оминув увагою й критичним коментарем із саркастичною оцінкою: «Сталевим зором грізно блискав, / З презирством дивлячись на всіх, / Залізний виконроб Держинський. / А поруч, ніби песик, біг / Миршавий Ягода. / Калінін / Трусив борідкою весь час. / І в ледве чутнім бурмотінні / То кляв, то славив Ілліча. / Склерозний Брежнєв плутав НАТО / З СРСР, як ніч із днем. / Під капелюхом плив крізь натовп / Лаврентій Берія в пенсне. / І, чавлячи безжально клумби, / Скосивши чубчик аж до брів, / Цибатий Суслов шкірив зуби, / Мов укусить когось хотів. / Повільний Сталін клешоного / У ролі мудрого вождя / Із себе корчив напівбога, / Яким зробився за життя. / А поруч Троцький недвозначно / Ковтав образливі слова. / І, кров'ю харкаючи, / Смачно / В дзьобату фізію плював. / Меткий Хрущов під абажуром / Своєї лисини сіяв, / Щось непристойне балагував / І з власних жартів реготав» [107, с. 59].

Апогеем нечуваного досі парад у Кіровограді стала боротьба за тимчасово звільнене Леніним «вигідне місце» на п'єдесталі, що викриває справжні причини жадоби влади – будь-яким способом увіковічнити себе в історії. Наратор з іронічною патетикою зауважує: «О більшовицька скромність вовча – / Брудної совісті прогрес – / Ти, наче фіговий листочок, / На членові КПРС» [107, с. 60]. Єдиним свідком фантасмагорії, вчиненої козаком, став двірник, який, споглядаючи цю химерну візію, «плювався, лаявся і хрестивсь» [107, с. 60].

Читач спостерігає зміни емоцій Мамає: від щирого здивування життям сучасного українського суспільства (характерний багатозначний жест – чухнув потилицю), до спантеличення, скептичного споглядання, засмучення й злості на нащадків («Мамаю всі осточортіли» [107, с. 66]). Навіть останній діалог із Гоголем не може розвіяти його тугу, поет змушений констатувати, що «...В круговерті / Часу зника славетних путь. / Вмирають генії безсмертні, / А мертві душі ще живуть» [107, с. 63]. Наостанок Мамай вирішив влаштувати ще один мітинг: «Не істеричний – історичний, / Де мовить істина сама» [107, с. 66], – у надії спробувати востаннє «струснути» свідомість своїх нащадків, щоб вони отямилися від абсурду теперішнього буття: «Кіровоград немов проснувся: / Заклекотів, завирував, / Аж Кіров злякано здригнувся, / Що з постаменту ледь не впав» [107, с. 66].

Серед натовпу людей на площі також з'явилися Бидленко й Катрін, усі брутально лаяли характерника й висловлювали ганебні закиди: «„Котись до дідька, чортів діду! – / Ти навіть гірш, ніж комуніст! / Людинолюб!! Людинодурень!!!” / Мітингував народ похмурий. / І, спантеличений украй, / Утік... навік від нас Мамай...» [107, с. 68]. Так закінчуються пригоди Мамає в Кіровограді.

Письменник надає перевагу в романі силабо-тонічним розмірам (написано чотиристопним ямбом), провідним у поезії останніх двох століть. Як зауважив І. Качуровський у «Метриці», це перший силабо-тонічний розмір, що увійшов в українську поезію [204, с. 25]. Зокрема, чотиристопним ямбом була написана «Енеїда» І. Котляревського. Такий збіг не випадковий, оскільки книга, у якій надруковано роман у віршах, містить поему-пародію «Кіровоградська Енеїда». В. Гончаренко, безперечно, оцінив переваги цього віршового розміру: ямб легкий у прочитанні й сприйнятті, найбільше наближений до «живої», розмовної мови, доречний для гротескного висвітлення подій. У тексті немає поділу на строфи, хоча під час уважного прочитання умовно можемо виділити катрени з різними типами римування (суміжним і перехресним). Така композиція забезпечує цілісність твору, підкреслює плавний хід думки.

В. Гончаренко в художній післямові вдруге вдається до жанрового визначення твору (вперше воно виникає в підзаголовку): «У химерному романі, / Спотикаючись не раз...» [107, с. 69], – спробуємо визначити його романну проблематику:

- нащадки не гідні слави своїх козацьких пращурів, які боролися за майбуття України («Дітьми карає мудро Бог!» [107, с. 34]);
- занепад духовності, моралі, культури в суспільстві, в якому живуть «думок і духу жебраки» [107, с. 46];
- низький рівень освіти й «ідіотизм провінціальний» [107, с. 40] сприяють поширенню будь-яких неймовірних чуток, пліток, перекручуванню фактів;
- зосередження на матеріальному збагаченні й примітивних споживацьких інтересах;
- втрата національної пам'яті (не знають, хто такий Мамай), забуття національних трагедій (розправи Петра I з українцями після Полтавської битви), надання іншого змісту історії, що заважає визнати найбільшу загрозу для України – ворожого східного сусіда («А в нас цих „правд” було, як сміху. / Час кісточки всім перемив – / Від Переяславського лиха / До Горбачовських перемін» [107, с. 53]).

Сатиричний роман у віршах Р. Пастуха «Грім» пройнятий, з позицій високих суспільних ідеалів, викриттям спотворених етичних й естетичних канонів, продиктованих ідеологією. У ньому йдеться про дивовижну появу в рідному селі, в Україні, але не фольклорно-міфологічного героя, а колишнього повстанця УПА, Івана Грома, який встав з «підземного царства» й захотів бути повноцінним громадянином незалежної держави, подивитися, які зміни відбулися у вільній країні, як господарюють ті, за кого століттями віддавали життя: «Одні лишилися у піснях / Народу невмирущих, / А інші – в славних іменах, / Що, переживши власний прах, / живуть серед живущих» [358, с. 4].

Сатиру роману зосереджено на негативному викритті розгулу чиновницької сваволі, несправедливості через відразливе зображення

хворобливих явищ у житті країни, щоб за допомогою сарказму, іронії, гротеску сприяти їхньому подоланню. Сатиричний роман у віршах «Грім» складається із чотирьох частин, «мандрівок», які здійснює герой, щоб отримати підтвердження своєї особи в незалежній державі. Перша мандрівка – похід у сільраду, друга – у районну владу, третя – в облраду, четверта – у Київ до президента. На початку кожної частини автор курсивом коротенько розкриває зміст, наприклад, у «Мандрівці другій»: *«У пошуках правди Грім подався до районної влади. Там моральні знуцання над ним продовжились. Через чиновницьку сваволю і беззаконня, за сфабрикованим звинуваченням його засудили і кинули до в'язниці»* [358, с. 41].

Найперше герой почав шукати правди в сільській раді, підкреслюючи, що залишки тоталітарної несправедливості не зникли: продовжували діяти чиновники, які ніколи не переймалися людськими негараздами й проблемами, а їхня сваволя «здоліла» усі сфери життя від села до столиці держави на чолі з президентом. Роман типологічно близький до поеми «Сон» Т. Шевченка, у якій із сатиричним пафосом відтворено вражаючі реалії державно-кріпосного ладу. На думку І. Качуровського, «Сон» Т. Шевченка – це *політична сатира у формі видіння* [201, с. 38]. Алегорично-дидактичні поеми у формі видінь виникли за пізнього Середньовіччя, видіння мусить мати в собі елемент надприродного, ірреального, персонажа-супутника, непідвладного жодній злій силі. За висновками О. Гарачковської, уся наша сатира й гумор упродовж ХХ ст. розвивала й поглиблювала Шевченкове таврування й висміювання певних недоліків, такими засобами, як «обігрування „чужого слова“, імітація, офіційної лексики, пародіювання імперської казуїстичної фразеології» [98, с. 14].

Повернення Івана Грома в реальне життя кінця 90-х – початку 2000-х Р. Пастух подає на ретроспективному протиставленні: герой згадує, як відзначали Великдень, як село потопало в красі, пишалося піснями, і впевнений, що добрі зміни примножилися, але його охопило велике розчарування й відчуття сорому за нащадків. В управлінні сидять «колишні

прихвосні», що «храми плюндрували» [358, с. 15], поля «зробилися облогом», «усе крадуть», постійно чути «чужинські лайки», діти з батьками ходять горілку пити і «просять закурити», місце, де була школа, «вкрила бузина», ні забав, ні вистав, і райком оголосив «У руслі московських директив / Село „неперспективним” <...> І по вечорах село моє / Неначе вимирає, / Крім тих, хто горілку п'є / Дітей, дружину, посуд б'є / І вкрасти щось бажає» [358, с. 16]. Та найбільше героя непокоїть «внутрішня руїна» нащадків, яким «усе у носі». Не страх перед можновладцями веде до такого ставлення, а байдужість громадян незалежної України.

Ми погоджуємося із авторським жанровим маркуванням роману у віршах «Грім» – сатиричний. У ньому сатира «спрямована проти соціально шкідливих явищ, які гальмують розвиток суспільства, а об'єктом висміювання є антиподи загальнолюдської моралі, пристосуванці, лицеміри, ренегати і зрадники» [276, с. 611], які, «напхавши животи, / Шкодують за ордою» [358, с. 18], за безгосподарністю «імперії-небіжки».

Суспільні проблеми, які почув і побачив герой роману, порушені ще п'ятнадцять років тому в незалежній Україні, є нагальними й нині: «Розмову слухаю просту / Про безробіття хмари; / Всеукраїнську бідноту; / Мужів державних сліпоту; / Міжконфесійні чвари; / Субсидій хитромудру суть; / Корупцію безбожну; / Судів свавільну каламуть; / Податки, що всякчас ростуть; / Журбу людей неложну; / Заробітчанство по світах; / Злочинність у законі; / Пригоди скурвлених дівах» [358, с. 25].

Іван Грім, щоб отримати «папір», вистояв чергу у сільраді, яку зачинили спочатку на нараду, тоді на годину на обід, що тягнувся «годин зо три», потім на п'ятихвилинку, потім на нараду, яка відбувається «при чарці у кущах» [358, с. 33]. Герой змушений був вдатися до характерництва, взявши котячу кістку, зробився прозорим і побачив «істинність» нарад в сільраді.

Р. Пастух у романі «Грім» з сарказмом та властивою йому самоіронією зображує повновартісні картини України постколоніальної доби, коли головними цінностями стали не духовні пріоритети, а процес «виживання»,

«діставання» в побуті, «просування» до влади. Щоб відновити справедливість, головний герой іде до районної влади, через свавілля якої потрапляє у в'язницю, бо «законники районові» працюють не на людей, а на «імідж президента». Письменник подає «портрет» «слуг народу», для яких головне – покласти в кишеню «гонорар» (хабар): «Адже із голої платні / Не вибудуєш дому / Не купиш „Мерса”, що в ціні, / Собі, коханці та жоні, / Медичного диплому, / Ані поїдеш на курорт / У Крим чи на Гаваї / Друзяк розсіється ескорт, / І виглядатимеш, як хорт / Що за курми ганяє» [358, с. 60].

Автор роману не шкодує слів для характеристики чиновницької бюрократії, устами Івана передає важке засмучення пасивним ставленням народу (неначе «впав у кому») до руйнації тоталітарної системи, навіть навпаки, він (народ) живе за її законами: держава в руках «лиходіїв», режим з синьо-жовтим «гримом», але всюди «червоні»: «Уже нема Країни Рад – / Імперії ізгоїв, / Та учорашній нелюд-гад / Що становив її комсклад / Сміється із героїв» [358, с. 42]. Могікани режиму «фальші і знущань» в обласній раді ще більше розвіяли ілюзії героя про зміни в суспільстві.

Головний герой, від імені якого вів розповідь письменник, красномовно доводить, що живе добре той, хто обманює, хитрощами або підступом досягає службової посади, своєї мети. Реальний світ для Івана Грома постає похмурим і безрадісним, адже в ньому немає місця для справедливості навіть у кабінеті гаранта, постколоніальна свідомість громадян зовсім не позбавлена політичної заангажованості. Герой, щоб припинити цю «трагікомічність», гримнув кулаком по столу: «Гарант перехрестився – / Бог є, хоч що не говорім, – / І з кодлом проклятим своїм / Крізь землю провалився» [358, с. 174]. Він вийшов на площу із закликem тримати гідно звання суверенного народу, боронити суверенність України й, узявши кісточку в рот, розчинився «віднині і назавше».

За твердженням О. Гарачковської, слово «сатира» має два значення: 1) жанри або жанрові форми (різновиди) сатиричної чи сатирико-гумористичної літератури; 2) форма критичного ставлення до дійсності, спосіб художнього зображення комічного і потворного в житті [98, с. 12]. Роман

у віршах «Грім» Р. Пастуха варто розглядати і як жанрову форму, і як форму критичного ставлення до дійсності. Йому притаманна іронічність у відтворенні реальності, критика кліше соцреалізму, гротескна стихія еkleктики, авторської саморефлексії.

Отже, погоджуємося із визначенням В. Гончаренка, що «Парад химер в Кіровограді» – це гротескний роман у віршах. Поет, розкриваючи мандри національного героя Мамая одним містом України, показав масштабні негаразди країни, особливо з боєм говориться про те, що нащадки нехтують і «місцями пам'яті», і «героями» (П. Нора). «Грім» Р. Пастуха – це сатиричний роман у віршах, має саркастичний, осудливий пафос та викривальний тон. У ньому герой УПА теж мандрує, але не одним містом, а по всіх інстанціях влади України, від сільської до державної, до президента, щоб засвідчити свою особу, отримати «папір». Романи у віршах були написані у 2000-х роках, а проблеми, порушені в них ще тоді, є актуальними, на жаль, і нині. Автори висміяли суспільні вади незалежної України і людські недоліки, довели, що морально-етичні норми формують не людину з новим типом свідомості, а масового споживача, типологічно схожого на соціальний феномен «радянської людини».

#### **Висновки до розділу 4**

Сучасний роман у віршах є жанром, здатним до трансформації, оновлення, що мотивується реагуванням на зміни в ментальному та реальному просторі. Різні модифікації романів у віршах – автобіографічний («Московський час», «Донецька прелюдія», «Малюки долі»), гротескний («Парад химер в Кіровограді»), сатиричний («Грім»), химерний («Мазепа»), роман-трилогія у віршах «Доле наша, хто ти?» – позначені фрагментарністю викладу, мозаїчністю сюжетних «вузлів», яскравими зображально-виражальними засобами, вживання фольклорних та літературних пісень як своєрідного ліричного супроводу.

«Донецька прелюдія» та «Московський час» В. Марсюка – це поетична автобіографія, в якій публічний простір домінує над приватним, ліричний герой, він же автор, є головною дійовою особою описуваних подій, апелює до їх спогадів та емоційно-значущого стану. «Малюнки долі» І. Забудського – вирізняється глибокою ліричністю, філософською розважливістю історії особистого трагічного життєпису.

Романам В. Марсюка притаманна ліричність, реальність художніх образів, автобіографічна сюжетність, новаторство жанрових форм. «Московський час» В. Марсюка складається з трьох розділів поезій, написаних у різні роки («Несподівана радість», «Московський роман» і «Запізнілий лист»). У їх структурному komponуванні авторський біографічний час не має чіткої хронологічної послідовності, більшість поезій датовані роками навчання (1975–1977 рр.).

«Донецька прелюдія» В. Марсюка, «Доле наша, хто ти?» І. Козака, «Родныя дзеці» Н. Гілевича становлять цінність не лише художньо-мистецьку (емоційно-психологічні портрети, переживання оповідача), а й історико-національну (фактографічну), загальнолюдську (звичаї, традиції, моральні канони), є поетичними підручниками національної самобутності українського й білоруського народів, крізь минуле й сучасне яких прозирають животрепетні проблеми майбутнього в концептуальному й особистісному баченні.

Письменники наголошують, що проблеми національної пам'яті – це не лише історія народу, а й кожної людини, тому й звернулися до подій багатогранного буденного, далеко не радісного життя ХХ ст. крізь призму індивідуального, щоб зафіксоване буття в спогадах земляків не втратило генетичної пам'яті в художньому осмисленні значеннєвих подій ХХ ст. у бутті України й Білорусі.

Постколоніальна доба в українській літературі ознаменована експериментуванням письменників з формою, жанрами та стильовим оформленням романів у віршах, пов'язаних із естетикою бурлеску, іронії, гротеску, сатири. Переконливий приклад – багатогранний художній «портрет»



козака-характерника, мандрівника, воїна, мудреця, захисника в сучасному українському ліро-епосі: В. Бровченка «Як Мамай до Канади їздив» (роман у віршах), В. Гончаренка «Парад химер в Кіровограді» (гротескний роман у віршах) і Л. Горлача «Мамай» (історичний химерний роман у віршах). Кожен митець по-своєму моделює жанр, однак тексти відрізняються низкою формальних (обсяг, композиція, зображально-виражальні засоби) та змістових показників (пафос, ідейна й проблемно-тематична спрямованість), рівнем художньої майстерності авторів.

Розповідь про козака-характерника в п'ятнадцяти розділах роману у віршах В. Бровченка подається з урахуванням естетичних засад і стилєвих ознак методу соціалістичного реалізму: це сукупність історій емігрантів з України та їхнє життя на чужині (з ідеологічними коментарями автора).

Особливою художньою довершеністю інтерпретацій образу козака Мамає відзначається роман у віршах Л. Горлача «Мамай», у якому характерник є втіленням феномену національної пам'яті. Художній час у «Мамаї» утворює своєрідну вісь, що поєднує минуле, теперішнє й майбутнє, а простір окреслює як реальний (Україна), так і фантастичний (рай, пекло) топоси, якими подорожує козак, а разом із ним – оповідач. Підґрунтя химерних ситуацій у творі взятє з народних уявлень про Мамає.

В основі сюжету «Парад химер в Кіровограді» В. Гончаренка – дивовижна поява козака-характерника Мамає в місті, в якому, незважаючи на часи незалежності, панує задушлива атмосфера радянського минулого, а в основі сюжету роману «Грім» Р. Пастуха – поява героя УПА, який здійснив чотири мандрівки шаблями влади, але правди не добився. У романах у віршах В. Гончаренка й Р. Пастуха домінує викривальний, сатиричний (нерідко доведений до сарказму) пафос у зображенні життєвих реалій незалежної України, твори написані у 2000-х роках, а проблеми, порушені в них, є актуальними, на жаль, і нині.

## РОЗДІЛ 5

### ДИФУЗНИЙ ХАРАКТЕР ЖАНРУ РОМАНУ У ВІРШАХ

Для роману у віршах з синтетичним художнім мисленням постколоніальної доби характерні міжродові й міжжанрові дифузії, функціонування різноконструктивних моделей, контамінацій, вставних жанрів, елементів архітекτονіки твору з метою увиразнення сюжетної лінії, типізації художніх образів, ідейно-естетичної суті. За висновками Т. Бовсунівської, межі розрізнення жанрів мінливі, навіть епохи відносної стійкості поетичних систем чергуються з епохами деканонізації та формотворчості. «Будь-який жанр може запозичувати специфічні особливості інших жанрів та істотно міняти свій внутрішній лад і вигляд» [63, с. 8].

Своєрідність новоутворених унаслідок дифузії жанрів реалізує прагнення автора бути самостійним у виборі шляхів і способів відтворення задуманого, сприяє свободі та варіативності нарації. Ключ до розуміння дифузних жанрових форм, особливо суміжних (ліро-епіка, ліро-белетристика) вперше дав Н. Фрай.

Дифузність у літературі – це міжвидові і міжжанрові зміни, змістова багатоплановість (множинність) образного слова, злиття [276, с. 545]; міжродові утворення, композиційні складники, які сполучаються з іншими жанрами й характеризуються композиційною розмитістю, що зумовлено авторською настановою на комплексне бачення й усвідомлення зображуваної дійсності [268, с. 200].

Розглядаючи процеси жанротворення й модифікації жанрів (із посиланням на праці О. Білецького, О. Веселовського, Л. Виготського, В. Жирмунського, Б. Томашевського, В. Шкловського та інших філологів-теоретиків), С. Крижанівський намагався «докопатися до суті» переходу жанрів із видів у різновиди. Учений писав: «Дифузія родів та жанрів (видів) іде невинно, породжуючи все нові й нові жанрові різновиди, а отже, і їх означення» [247, с. 155]. На думку науковця, найцікавіші процеси відбуваються

на схрещенні родових і жанрових форм (у жанрових різновидах), які можна визначити за проблемно-тематичними ознаками, художніми структурами.

Жанрова дифузія спонукає до розгляду жанрової контамінації та пошуку нових універсальних жанрових визначень, придатних для сучасної літератури. У контексті генези жанру роману у віршах можна виокремити такі дифузії: 1) внутрішньо-типологічну – змішування жанрів між собою; 2) зовнішньо-типологічну – змішування з іншими жанрами літератури, інших видів мистецтва і науки, які тяжіють до поліжанровості, «містять у собі настанову на подолання, насамперед, регламенту літературного роду» [268, с. 199].

Дифузія, на переконання Т. Бовсунівської, не є ані смертю, ані перетворенням жанру, а є всезагальною його властивістю. «Реальна література ніколи не знала чистоти жанру. Найпримітивніша дифузія сприяє появі різних форм жанрових модифікацій. Зумовленість жанрових трансформацій також існує, проте не прямолінійна. Жанрова асиміляція існує як постійна загроза, але без неї розвиток жанрів був би утруднений» [63, с. 510].

### 5.1 Сповідь як романна конструкція й конструктивний елемент

Сповідь не лише як феномен пов'язаний з релігійною практикою, а й як літературний жанр та структурний компонент твору останнім часом викликає зацікавлення науковців (Т. Белоброва, Т. Бовсунівська, Н. Волкова, Р. Дзик, Г. Ібатулліна, К. Ісупов, Л. Мазур, М. Михайлова, М. Уваров). Християнська традиція вплинула на проникнення сповіді в найрізноманітніші культурні сфери, адже вона має важливе значення для утвердження моральних принципів у повсякденному житті вірян, для духовного оздоровлення суспільства. Дослідники вважають, що розвиток літературного жанру започаткувала «Сповідь» Августина Блаженного, але як текст вона набуває популярності в XIX ст., трансформуючись, змінює свій зміст, свою форму. На думку Т. Бовсунівської, такі сакральні жанрові протоформи, як *молитва*, *сповідь*, *одкровення* сформовані, з одного боку, під впливом Святого Письма

і давньоукраїнської художньої традиції, з іншого – російської «слізної молитви» та світової, переважно середньовічної традиції [63, с. 519].

За «Літературознавчою енциклопедією», сповідь – це «літературно-мемуарний жанр, у якому автор вдається до саморозкриття, зізнається у своїх переживаннях, думках, висвітлює інтимні подробиці свого життя тощо» [278, с. 426–427]. Повідомляється також, що *сповідь* має автобіографічний характер, іноді позначена дидактичними настановами й поширена не тільки в прозових творах, а й у ліриці. Ми ж розглянемо сповідь, сповідальність у сучасних історичних романах у віршах, яким притаманна багатоплановість, епічна об'єктивність та лірико-суб'єктивна емоційність, фрагментарність сюжету, гнучка строфічна структура.

Жанрову своєрідність сучасного роману у віршах неможливо вивчити без аналізу міжродових, міжвидових та міжжанрових компонентів. Розглядаючи сповідь як його структурний компонент, варто зацентувати й на тих творах, які мають романні конструкції, наприклад, *роман-сповідь* «Берестечко» Л. Костенко, *роман-медитація* у віршах «Паломник» І. Павлюка, жанрове номінування деяких винесено в назву – «Сповідь Мазепи» А. Гудими, «Сповідь» (частина роману-трилогії у віршах «Доле наша, хто ти?») І. Козака. Сповідь у літературі – це текст, у якому «...наратор розкриває найпотаємніші глибини власного духовного життя, психіки, прагнучи збагнути „остаточні істини” про себе і світ» [33, с. 6].

Жанрова специфіка «Сповіді Мазепи» А. Гудими зумовлена прагненнями поєднати авторський наратив зі специфічним сповідальним тоном, відвертим зізнанням гетьмана Івана Мазепи про свої діяння в ім'я України, вболівання за її майбуття і волю. Авторська номінація назви уже передбачає суб'єктивацію, психологізм оповіді, акцентує на граничній відвертості ліричного героя. На переконання Р. Дзика, вписування сповіді в систему ліричних жанрів відбулося природніше. Синкретизм жанрових модифікацій найбільше проявляється у великій епічній формі, тому «<...> сповідь може не лише вводитися в роман

як елемент цілого, а й ставати ключовим поняттям для розуміння його жанру» [146, с. 232].

Жанрову своєрідність, універсальний вияв художньої свідомості, інтелектуального наповнення «Берестечка» Л. Костенко визначали С. Барабаш, Л. Дергаль, М. Жулинський, О. Горчак, О. Ковалевський, В. Панченко, Л. Ромащенко. Вони здебільшого схилялися до думки, що це історичний роман у віршах, хоча в номінації до друку зазначено «Берестечко»: Історичний роман [236], ми ж уточнюємо: роман-сповідь у віршах. У ньому розповідь ведеться від першої особи, яка сповідується і роздумує, болісно переживає поразку: «Я, гетьман Богдан Хмельницький, / розбитий під Берестечком, / сиджу у старій фортеці і долю свою кляну!» [236, с. 27]. Сюжет твору не наскрізний, а фрагментарний, складається з фрагментів внутрішнього монологу Богдана Хмельницького, з виділеними першими рядками, пов'язаними між собою спільною думкою. «Зовнішньо вони нагадують мініатюри медитативного і рефлексивного характеру, злиті в один потік за допомогою асоціативного зчеплення, химерних процесів думання і переживання» [396, с. 217]. Внутрішній монолог-сповідь героя породжений кризовою ситуацією індивідуального й суспільного характеру: «Відбілює душа свою велику правду, / у лузі споминів, над річкою Буття» [236, с. 71]. Гетьман у сповіді відвертий, картає себе за допущені помилки, уболіває й молиться за долю народу, який «біду міняє на біду. / Бо хтозна, чи він знайде там свободу, / чи ще одну збудує слободу» [236, с. 22]; «Я знаю свій народ. / Кляну його пороки. Але за нього Господа молю!» [236, с. 124].

Наведемо думки дослідників стосовно жанру цього твору. На переконання Р. Мовчан, віршований роман «Берестечко» Л. Костенко – «роман, у якому потужне суб'єктивне начало (як авторське, так і героя) робить його романом-сповіддю, романом-медитацією» [318, с. 48]. Є. П'ятковська погоджується, що це роман-медитація, його композиція відповідає провідним ознакам ризоматичної побудови твору, «розділи, виокремлені графічно, становлять собою окремі плато, що втілюють згустки певних думок, істин, є

фрагментами монологу-сповіді» [382, с. 13]. Л. Ромащенко хоч і визначає його як «соціально-психологічний історичний роман у віршах» [388, с. 44], проте акцентує на тому, що характер і переживання гетьмана Б. Хмельницького розкриваються завдяки його сповідям-роздумам. О. Лілік «Берестечко» розглядає як екзистенціальний твір, тому що в ньому Л. Костенко занурюється у внутрішній світ Богдана, щоб «зрозуміти його душевні муки, дослідити і пізнати його екзистенцію» [273, с. 173].

Роман у віршах «Паломник» І. Павлюк визначив як роман-медитацію з передмовою «Молитва перед сповіддю». Паломництво (від лат. *palma* – пальмова гілка), проща – мандрування віруючих людей до святих місць. Твір І. Павлюка – це правдива, істинна історія життя сучасника-поета із мандрями, філософськими роздумами, із заглибленням в історіософію осягнення дійсності та внутрішній світ. І назву, й ідею твору автор трактує так: «Паломник – це ж колишній перебендя, / Що втямив на свої святі свята, / Що тільки в Бозі – / Правда, / Смысл, / Осердя» [355, с. 73]. За видимою простотою оповіді «складна сув'язь виражальних засобів, глибинна конгеніальність узагальнень, квінтесенція прожитого в яскравому горінні й пізнанні буття» [422]. Один із способів пізнання світу і меж власних можливостей – подорожування. Ліричний герой роману, він же автор, «ловив» світ через Ленінград, Сибір, Байкал, Урал, Москву, повертаючись на Волинь, курсуючи між Києвом і Львовом, «подорожуючи в себе». Роман у віршах – це медитативний текст, сюжет якого побудований на розкритті життєвого шляху автора від сімнадцяти (вступу у військове училище й усвідомлення себе поетом) до сорока дев'яти років (повернення до молитви).

Події роману перериваються авторськими рефлексіями, сповідями-роздумами про гідність, про призначення Людини й Митця. У поетичному наративі «Паломника» медитативне звучання розмови подорожнього з самим собою, зі Всевишнім допомагають розкрити містифіковані образи – Голос Літописця, Внутрішній Голос, Зміна Ритму. Автор веде розмову з розчарованими від утисків влади від часів двоголового орла до часів імперії зла,

яка займалася нищенням і руйнацією душ (козаки, засуджені, митці, «сиві пацани»).

У «Поетиці...» за редакцією М. Тамарченка зазначено, що освоєння жанру сповіді в художній літературі починається з романтичної поеми («Корсар» Дж. Байрона, «Мцирі» Ю. Лермонтова), обов'язковим епізодом у якій є оповідь-зізнання героя про причини своїх неблагодійних вчинків. «Романтична поема, обмежена віршованим розміром, використовує в художніх цілях тільки стратегію сповідального дискурсу» [376, с. 86].

Заголовок однієї з частин роману-трилогії І. Козака містить жанрове маркування – «Сповідь». У романі автор порушує проблему вибору людини, констатує подробиці свого життя й життя героїв-краян, які мають реальних прототипів, а містифіковані образи (Правда, Кривда) допомагають розкрити проблематику твору й поетику назви. Сповідальні мотиви звучать уже з епіграфа-роздуму: *«Одвічна мудрість: якось / позвідав піп у мого нянька: „Як ти думаєш, Юрку, скільки вір святих на світі маємо?”. Нянько відповіли: / „Добра людина – добра віра, / погана людини – погана й віра...”*. / *Почута мною ще в дитинстві / мудрість й понині не спадає з гадки, спонукає до роздумів...*» [221, с. 195]. Хоча назва твору («Сповідь») і назва деяких розділів («Злом зло не вбити», «Боже, нас Варуй!», «Без добра і лихо не родить», «Сівачі долі») містять жанровий маркер сповідальності, проте сповідь у романі є насамперед структурним компонентом, який має концептуальне значення. У сповіді персонажі звертаються не до читачів, як того вимагає літературний жанр, а найчастіше до самих себе, до інших героїв, до Бога.

Персонажі, які сповідують Правду в житті, рано чи пізно відчують потребу відкритися (Ян, Леся, Юстина), цього вимагає їхня життєва позиція, морально-етичні цінності, зречення яких завдає героям, душевних страждань, веде до втрати внутрішньої рівноваги. Висловлена істина устами містифікованого образу Правди: *«Найвища мудрість – / В пості молитва. / Чиста, як сповідь / Перед собою...»* [221, с. 196], стає єдиним порятунком від

гріхопадіння: «В живих і мертвих / Одне спасіння – / Душі одвертість, / Благословіння!» [221, с. 197].

Для героїв роману словесна сповідь є засобом каяття й можливістю віднайти втрачену рівновагу душі, отримати прощення за допущені помилки, тому вони часто сповідуються, читають молитви. Класична сповідь обов'язково містить у собі релігійний підтекст, хоча в трансформованому літературному контексті виходить за його межі. У «Словнику церковно-обрядової термінології» синонімічними до сповіді є таїнство покаяння, покути та примирення, власне сповідь розуміється як: «1. *Таїнство примирення грішника з Богом; 2. Богослужіння, під час якого через сповідь та відпущення гріхів відбувається це таїнство*» [417, с. 128]. Релігійний струмінь у «Сповіді» І. Козака надзвичайно потужний, оскільки з ним пов'язаний провідний мотив твору – одвічне протистояння антагоністичних сил – Правди і Кривди, добра і зла.

У творі йде мова про наслідки розгулу злочинності в суспільстві, корумпованості влади, уседозволеності, які не просто «процвітають» на сприятливому ґрунті загальної втрати моральності, духовності, зв'язку з природою, Богом, а й негативно впливають на долі людей, які прагнуть справедливо жити. У тексті автор реалізовує проблему «порятунку світу» від споконвічної боротьби добра і зла, проблему політично-культурного застою, намагається віднайти гармонію та злагоду як в душі кожного українця, так і на всій Землі, з'ясувати, чому віра Ісуса розп'ята на хресті, а Україна й досі в «руїнах».

Письменник констатує, що цілі покоління українців «взяті на сповідь», але допоки ми не знайдемо в собі сили відновити справедливість, воскресити втрачену історичну пам'ять, зрозуміти, що єдина наша зброя – це віра у власну самодостатність, самобутність та незалежність, свавілля в Україні не зникне. І. Козак з глибокою повагою стверджує, що вітчизна має багато «Синів таких й дочок, / Що несли хрест для спасіння / Й терновий віночок!» [221, с. 212]. Із «сівачів долі» нашого народу варто брати приклад доби Київської Русі: Рюрика,



Ігора, Олега, Ольгу, Святослава, Володимира, Ярослава, козацької доби: Сагайдачного, Могили, Дорошенка, Сулими, Хмельницького, Виговського, Мазепу, Орлика, Скоропадського, письменників: Сковороди, Котляревського, Костомарова, Шевченка, Франка, Коцюбинського, Лесі Українки, Куліша, Костомарова, Федьковича, Шашкевича, Драгоманова, Вагилевича. Герої роману у віршах «Сповідь» також причетні до становлення й розбудови власної держави, пробудження національної свідомості її громадян. Фінальна сповідь Яна утверджує торжество віри, яка неминуче виведе народ України з «духовного закріпачення»: «Іще сповідь, мо' й остання – ... З вірою хто, / З правдою в чесности – / За торжество / Нашої вільности!» [221, с. 239].

Отже, у романі І. Козака сповідь має концептуальне структурно-ідейне значення й розкриває авторське бачення подолання життєвих та «національних хвороб».

За визначенням Т. Белобрової, сповідальні мотиви є необхідними як для трьох літературних родів, так і для міжродових утворень, особливо лірики. «Що ж до генеалогічної природи молитвоцентричного тексту, то в ньому чи не найбільше виявляються такі ліричні первини, як медитація і сугестія. Завдяки тому, що лірична поезія була частиною ритуальної дії, молитовність і сповідальність стали важливими компонентами лірики як літературного роду та одного з видів вираження емоційної тональності» [33, с. 6].

В історичних романах у віршах «Сповідь Мазепи» А. Гудими, «Маруся Чурай» Л. Костенко, «Мотрині ночі» К. Мотрич сповідь, молитва є структурним компонентом (жанро- та образотворчий стрижень, типи сповідальних висловлювань; сповідь і проповідь відносно дискурсу й тексту), *жанром-вставкою*, яка вирізняється з-поміж жанрового синтезу та жанрової контамінації. Оскільки, за критеріями Б. Іванюка, «по-перше, жанр-вставка існує як відносно автономний; по-друге, він є внутрішнім складником твору. Можливе архітектонічне виокремлення жанру-вставки, утворення низки жанрів-вставок, співіснування різножанрових вставок. Слід відрізнити власне жанр-вставку, який апріорно, поза творчістю характеризується усталеними

рисами певного жанру і, будучи запозиченим, зберігає їх у структурі художнього цілого від такого, який набуває жанрової змістовності лише у творчості (контекстуальний жанр-вставка)» [268, с. 199].

Сповіді героїв, за задумом авторів, мають відповідне призначення: допомагають розкрити їхню внутрішню змістовність і є художньо-документальними полотнами з майстерно зображеними подіями та виписаними визначними особами України – Богдан Хмельницький, Іван Мазепа, Маруся Чурай, Мотря Кочубей, Лазар Баранович, Марія Магдалина.

Сповідь, окрім емоційно-ефективних моментів, задіює морально-вольові, що уможлиблює зосередження на певних етапах свідомості й діяльності, підтримуючи активний зв'язок з Божественним. У «Великому тлумачному словнику сучасної української мови» подано два визначення сповіді: «1. У православній та католицькій церкві – обряд покаяння в гріхах перед священиком і відпущення ним цих гріхів. 2. Відверте зізнання в чому-небудь, розповідь про щось» [78, с. 1371].

Для визначення семантики жанру-вставки необхідно усвідомлювати його у трьох структурних співвідносних між собою реальностях – «персонажа, оповідача та автора, незважаючи на те, хто є суб'єктом жанру-вставки, його носієм» [268, с. 199]. Уже на перших сторінках «Сповіді Мазепи» головний герой звертається з молитвою до Всевишнього за порадою і підтримкою: «Будь при мені. Дай мудрості. Амінь. / В душі молитву і к Тобі несу я» [123, с. 11]. В історичному романі у віршах А. Гудими простежуються риси сповідального жанру на композиційному рівні: нарація набуває *монологічної форми*. Змістовою домінантою сповіді Мазепи є не просто оповідь про минуле, а й історія становлення його як непересічної особистості з драматичною тональністю. У сповіді-роздумі Мазепи багато *звертань*, у яких акцентується на ключових моментах буття України: «Дивись, *Вкраїно*. Хоч в годину смуту / Ти не Петра, а Петрика згадай. / «Геть від Москви!» – не дасть тобі заснути. / Повстань. Устань. Не колінкуй бодай» [123, с. 49]; «Агій, *козаче!* Хана і султана / Ти ще підловиш... на свою біду. / В душі щось маєш. Певне, від

Богдана. / А що? – спитати. Може, рвійний дух» [123, с. 31]; «Стужися й ти, *Вкраїно*, за собою. / За волею, за славою стужись. / І вирвешся з обіймів, як з двобою. / Не нині вже, то завтра. То колись [123, с. 51]; «*О Левашови, Скотіни, Ширкови!*// Най терном ваша заросте стезя» [123, с. 50].

Іван Мазепа («Сповідь Мазепи», «Мотрині ночі»), Богдан Хмельницький («Берестечко»), Маруся Чурай («Маруся Чурай») у *сповідях* розкривають «зсередини» свої потаємні думки, гріховні умисли, прагнучи досягти вищого духовного стану та змусити реципієнта осмислити події в Україні, адже герої творів – з конкретним ім'ям, відомі історичні особи. Богдан Хмельницький у «Берестечку», за висловом І. Дзюби, не конче історичний у всій достеменності його конкретної поведінки й думання, це узагальнений поетичний образ великого національного героя в годину поразки. «Внутрішній монолог Богдана Хмельницького (яким і є роман) увібрав у себе все болісне переживання цієї національної долі самою поетесою; звідси широке „проблемне поле“, велика „думна“ й чуттєва осяжність і насиченість цього монологу, розкид його настроєвих полюсів. Звідси й вагомість кожного рядка, кожного слова та пристрасність сповіді, що робить її незаперечною» [148, с. 538]: «Отак живу. Молюсь до України. / Вона не чує. Але я молюсь [236, с. 116].

Ключовим розділом, у якому розкривається сутність образу Марусі Чурай в однойменному романі, є розділ, відповідно означений – «Сповідь». Ліна Костенко розпочинає його з акцентування середньовічної традиції – з оповіді про життя «як уже минуле». Внутрішній конфлікт Марусі Чурай виражається в зіткненні проблем, характерних як для Ренесансу, коли творець підносився до рівня Бога, романтизму, коли митець прагнув до свободи, волі, так і для модерністських, екзистенційних позицій життя і смерті – єдино можливого способу буття творчої особистості. У сповідальності героїні на перший план виносяться переживання, земні клопоти, коли людина залишається один на один з вічністю, зберігаються середньовічні тенденції, що доповнюються

романтичним образом в'язня, який тільки за ґратами починає розуміти весь сенс прожитого:

Останні дні вже якось перебуду.  
 Та вже й кінець. Переночую в смерть.  
 А що в житті потрібно ще мені?  
 Одбути всі ці клопоти земні.  
 Оці останні клопоти одбуть,  
 іти туди, куди мене ведуть, –  
 аби одбути, все уже одбути, –  
 і щоб не бути, щоб уже не бути [237, с. 35].

Роздуми героїні примножуються мотивом випадковості й поєднуються з екзистенційною відчуженістю від самої себе, яку необхідно здолати. А для цього слід пройти все спочатку, повернутися до своїх витоків. Тому Маруся Чурай прагне розширити не життєвий простір, а духовно-душевний, руйнуючи середньовічний аскетизм душевним болем: «Душа болить, і тіло, як чуже» [237, с. 36]. З одного боку, сповідь розширює межі простору, а з іншого, є констатацією приреченості («Приречена. Одна. / Стіна. Стіна. І ґрати. І стіна» [237, с. 36]), що не викликає розпач. Душа Марусі Чурай рветься провести Полтавський полк у похід, але, щоб зрозуміти себе і те, що сталося, необхідна самотність. Тому героїня роману сприймає майже реально назву тюремної церкви «Усіх Скорбящих Радості», а тюрму – як свободу для себе, як звільнення від страху перед буденною нормативністю:

Я рада.  
 І що мене найбільше веселить, –  
 коли так душу випалила зрада,  
 то вже душа так наче й не болить.  
 Вже ні за чим на світі їй не шкода.  
 Така полегкість, мало не сміюсь.  
 А ця тюрма – оце і є свобода,  
 бо я вже тут нічого не боюсь [237, с. 38].

Л. Костенко вказує на радість, синонімічну античному сміху. За висновками Н. Волкової, основною особливістю стилю літературної сповіді є: *наративне нехтування формою слова* (часто сповідь виглядає не як закінчений текст, а як неопрацьований матеріал для написання повноцінного тексту, автобіографії); *відчуття присутності молитви і проповіді, повчання*. «Історія народження душі являє собою молитовне прохання про розуміння і прощення, звернення до Бога – єдиного джерела абсолютного розуміння і прощення. З іншого боку, вона є законом, написаним для людини, яка ще перебуває в стані гріха-смерті» [88, с. 85].

Автори аналізованих творів вводять у тексти сповідальні вкраплення з прив'язаністю до релігійного канону: герої обирають *сповідь, молитву* як одну з форм покаяння і відродження сутності своєї душі: «А як подумать, – що таке душа? / Як той казав, це – горизонт до Вічності» [237, с. 101].

У молитві-сповіді Богдан Хмельницький, Іван Мазепа, Мотря Кочубей, Маруся Чурай повідомляють не лише подробиці свого життя, а й заглиблюються в роздуми, передбачають глобальні події. Це допомагає авторові показати справжню сутність героїв, готовність і здатність оцінювати свої вчинки. У другому розділі «Сповіді Мазеви» А. Гудими, що має назву «Ворохобна Україна», герой іде на сповідь до матері, ігумені Марії Магдалини:

Покірно гетьман голову схиливши,  
З ім'ям Всемилоствого Отця...  
Вуста молитву тихо шепотіли,  
Яку мав чути лиш єдиний Бог,  
Й нетлінну душу встерегти і тіло  
Від прикрощів усяких та знемог.  
– Амінь, – зітхнула. З тихою ходою  
Весь лик її на хвилю прояснів. –  
Благословення Господа з тобою  
Хай буде, сину, до сконання днів [123, с. 22].

Правду про діяльність гетьмана (будує «храми», переймається освітою, у підмурівок на країну кладе «крутіший камінь») реципієнт дізнається у сповіді-зізнанні Мазепи Лазарю Барановичу:

Я перед Богом помолюсь за душу.  
 Це Він поклав на тебе такий хрест...  
 Терпи і двигай на свою Голгофу.  
 За Україну! Двигай і терпи [123, с. 24].

Священник-мислитель хоч і вказує на гріхи, але в той же час і виправдовує гетьмана, бо дії і вчинки його – заради рідної землі. Лазар прохає-наказує не мати справи з іноземцями, бо «найманці» не стануть «класти живіт» за Україну, і нагадує слова Христоса: хто не має меча, за власну ризу «най його придбає». І герої творів, і читач вірять у щирість вчинків гетьмана й пророчі молитви Лазаря Барановича :

Ти – не з гріха. З того терпіння виріс.  
 Мо' на Вкраїну зійде Святий Дух.  
 А я за тебе, за народ, за віру  
 До Господа молитися іду [123, с. 25].

Роман у віршах К. Мотрич «Мотрині ночі» – твір «про криваву сторінку нашої історії, яка принесла крах Україні, вигубила дух нації [321, с. 4], з творчо інтерпретованим реальним мотивом про кохання Івана Мазепи й Мотрі Кочубей, «скорботою і раною» краю. Драматизм героїв, їх щирі, романтично ідеалізовані почуття подано на тлі широкомасштабних історичних подій – нищення Батурина, поразки під Полтавою, що стала вигнанням, кривавою «московською ніччю» Івана Мазепи, які авторка по-своєму потрактувала в ракурсі історичної детермінованості людської долі.

Іван Мазепа в романі К. Мотрич неодноразово «шептав» з надривом «не освідчення – моління» і приходив на сповідь до матері в її монастир, як і герой А. Гудими у «Сповіді Мазепи». Усвідомлюючи вагу тягара, що випав на долю сина, «зозуленька сивенька» і співчувала, і засуджувала його за «куряву любовну» до «духовної доньки» – Мотрі Кочубей:

– Гріхи ці, сину мій, як світ наш, не нові,...  
 Бо скільки Бог вділив, то стільки і відніме.  
 Тобі ж довірив землю і Мойсеїв хрест.  
 Вона горить. Тоді й неволя меч підніме,  
 Коли Господь у гніві відведе свій перст.  
 Тебе Господь судитиме не просто як Івана,  
 А як того, кому вручив знедолений цей край [321, с. 54–55].

Модифікація сповіді, молитви героїв залежать від змісту, ситуації, спрямованості. Гарна і юна Мотря Кочубей у розпачі (рідні не дали згоди на шлюб з Іваном Мазепою, підступність матері, зрада батька й козацької «верхівки» і страта їх, історичні перипетії) пішла в монастир «тихо старітисивіть», а ночі присвятила молитвам за коханого гетьмана Мазепу й Україну, що сприймаються як низка жанрів-вставок:

Півночі Мотря вистояла перед образами,  
 Молила в Бога прощення за цю любов.  
 Здалося – в Діви взявся лик сльозами,  
 В руках Покрови затремтів покров [321, с. 22];  
 ...В молитві ночі плинуть довго, як сторіччя,  
 Й душа з небесної криниці спрагло воду п'є.  
 Вона давно вже звикла ночами молитись.  
 Із Богом говорила. Ангел доторкався крилом [321, с. 103].

Молитовне слово ліричного героя передає його світобачення і почуття тривоги, сподівання на очищення від гріха – це вияв побожності та духовності. Просила прощення у священника й Маруся Чурай з однойменного твору Л. Костенко, коли їй «дарували» три дні перед стратою. «Гріхи» героїні були мізерними: жодного разу не збрехала матері й одній сусідці «сіль не віддала»:

А що скажу?  
 Свою пригаслу душу  
 чи донесу, як свічечку на Страсть?  
 Бог знає все. А батюшці байдуже.

Хіба він правду Богу передасть?  
 Прошепотів, як знахарка над раною,  
 Молитвою уста поворушив.  
 І властію, од Бога йому даною,  
 спасибі одпустив і розгрішив [237, с. 71].

Сила зв'язку між сповіддю та конкретним літературним зразком у кожному випадку вимірюється ступенем секуляризації релігійного: герої прагнуть у молитві вилікувати душу свою й того, за кого моляться, дати їй віру в спасіння, адже «В душі людській, крім видимого неба, / є одинадцять всячеських небес» [237, с. 124].

У художніх творах, на думку Т. Белобрової, від «класичного жанру молитви лишаються формальні „знаки”» [33, с. 16]. Такі «знаки» є і в аналізованих історичних романах у віршах. Це пряме звернення до Бога. Як правило, воно побудоване на сталих кліше й носить побутовий характер, відтворює життєві реалії й допомагає автору розкрити порушені морально-етичні проблеми: «О *Боже мій*, на кого ж ти, на кого / збагнітувала молодість свою?!» [237, с. 46]; «Так дай же вам, *Боже*, щастя. Прибийте собі підкову. / Нічим не журися, Грицю. Усе, як я промине» [237, с. 48]; «Ще Україна в слові не зачата. / Дай, *Боже*, їй родити це дитя» [237, с. 106]; «О *Господи!* Як повно-радісно, коли він з нею» [321, с. 13]; «О, *Господи* Навіщо ж Ти мене залишив!? / Це вже було. Це вже звучало, гетьмане, колись» [321, с. 84].

Вживання *релігійної лексики* допомогло письменникам передати емоційний темпоритм, розкрити «життєпис» героїв та художньо відтворити події: «—Нехай поможе Трійця: Син, і Дух Святий, Отець. —/ Сказала й рушила. Хода її нагадувала втечу» [321, с. 25]; «Зі мною Бог Господь й свята Покрова помага. /— Коли ми грішимо, Всевишній віддає нас звіру, / Відходить Ангел, і рогатий нас перемага» [321, с. 29]; «У храмах українських Ангели мовчали, / Ходила Божа Мати й плакала серед руїн, / Налякані отці-архієреї анафему шептали / І бамкав лаврський дзвін, як по душі Вкраїни» [321, с. 75].



«Сповідь Мазепи» А. Гудими, «Берестечко», «Маруся Чурай» Л. Костенко, «Мотрині ночі» К. Мотрич становлять взірць інтертексту біблійних алюзій, мотивів, часом навіть прямих цитат. Наприклад, «Сповідь Мазепи» А. Гудими: «Це був Пілат. Варавва і месія. / В устах тремтів Іудин поцілуй» [123, с. 44]; «А Мотря спала. Мов Пречиста Діва / З ікони Благовіщення зійшла» [123, с. 81]; «Не булава, а хрест святий достоту. / Це з-поміж правих і лукавих сонм / Тобі його судилось на Голгофу / Чи на український винести Сіон» [123, с. 115]; «Пильнуй, Мазепо! Богом осіяний / Твій путь з-поміж незгод і загород. / За сорок літ у край обітований / Мойсей не зміг свій провести народ» [123, с. 120].

Роман у віршах К. Мотрич багатий на філософські роздуми про минуле й сучасне України з посиланням на біблійні образи (Гетсиманський сад, Содом і Гоморра, Голгофа, Адам, Єва, Мойсей, Каїн, Варвара, Суламіф, Соломон, Ірод, Іродіада, Юда), а це спонукає читача до роздумів про зв'язок героїв з трансцендентним джерелом: «Й Батурин, мов, уже Содом-Гоморра чи Помпея, / Що ви едемський змій, підступний і мерзенний» [321, с. 74]; «Куди не глянь вже Каїна діяння і сліди. / Народ цей здичавів і Бога вже не чує, / Он Ангел гніву рушив із мечем сюди» [321, с. 71]; «Дарма святкуєш перемогу, злобная Іродіадо! / Що є ганьбою тут, на Небі в славу перейде» [321, с. 83]; «І цар Давид сказав: „Помножилися вороги мої“. / І Соломон: „Вуста коханки – яма то глибока“. / Впаде в ту яму лише той, на кого маєш гнів» [321, с. 84].

В історичних романах у віршах, узятих за об'єкт дослідження, зображені події в Україні переважно XVII – початку XVIII ст., коли віра в Бога, у християнські заповіді була над усе. Недарма зречення християнської віри прирівнювалося до зради рідного краю. Тому герої творів звертаються до Бога, ходять до церкви для катарсису душі. Маруся Чурай з однойменного роману Л. Костенко після помилювання від смертної кари йде в Київ на прощу:

...То, кажуть, люди йдуть оце понині,  
бо, кажуть, ніби легшає людині,  
як пом'янути саме в ній,

у тій церковці кам'яній,  
 своїх померлих... Пом'яну  
 і попелом розвіяного батька...  
 і матір, що звела я у труну...  
 Тих, що душа не виговорює...  
 Гордія..., Ганну і... Григорія...  
 Мені б молебень відслужити.  
 Жива, треба якось жити [237, с. 126].

У сповідях-роздумах Івана Мазепи («Мотрині ночі», «Сповідь Мазепи») – історія України й приватного життя, описи масштабних подій за часів його гетьманування:

Як в Тебе, Боже, є батіг і Ти мене ударив,  
 Й нелічені мої гріхи розбились об Твій гнів,  
 То дай же сили не упасти від покари,  
 Дай вистоять, щоб в полум'ї твоєму не згорів.  
 Мене ж Ти не почув, як чув колись Мойсея,  
 Кричу до Тебе ночі, молюсь-волаю дні.  
 Чи ж Україна – Троя, я лиш – одіссея,  
 Якій судилось вигоріть в московському вогні?...  
 А думалось, звезду таки ж ковчег спасенний.  
 Я ж Ной, що утікав з московського потопу.  
 На Твоім дереві виріс плід слабкий, мерзенний.  
 Потоп тече із пекла. В нього сила, як в окропу.  
 Я – вітер, висіяний із Твоєї, Господи, руки.  
 Що буреломом вже зійшов для цього краю [321, с. 85].

У сповіді-спогаді Марусі Чурай («Маруся Чурай») – більше побутових і психологічних деталей: щедркування, зародження почуттів на Купала, розправа ляхів над батьком і страждання родини, зрада коханого, повернення в дитинство, де закарбувалися важливі миті, що стали ключовими для формування героїні: «Душа летить в дитинство, як у вирій, / бо їй на світі тепло

тільки там» [237, с. 39]. Психологічно-емоційний стан Марусі, спричинений смертю коханого та рішенням суду, відтворений у пам'яті через призму подій. Л. Костенко узагальнює характер сповідального мислення, на думку Л. МIRONЮК, завдяки розповіді героїні про світ її особистих почуттів, про колорит довкілля суспільного буття. «Відповідно до неоромантичних тенденцій, простежується осмислення духовної індивідуальності й творчої активності особистості як найвищої онтологічної цінності» [307, с. 153].

Увага героя-сповідальника сконцентрована на особистому внутрішньому світі. Картини оточуючої дійсності виникають тільки на тлі формальних обставин здійснення вчинків, «...події у сповіді знаходять виключно духовний зміст, тому й міняють свою природну послідовність» [376, с. 86], реалізується не лише трансцендентне спілкування людини з Богом, а й заглиблення її у сферу особистісних переживань.

Основою метричної структури романів у віршах «Маруся Чурай» і «Берестечко» Л. Костенко є 5-стоповий ямб (залучається й макрополіметрія). За висновками О. Башкирової, ця метрична структура дає можливість досягти епічної панорамності, широти поетичних візій, завжди підпорядковується сюжетному рухові, змінам емоційного стану героїв і свідчить про перевагу класичних віршувальних тенденцій. У «Марусі Чурай» через відтворення глибоких переживань героїні розгортається напружена фабула, а ліричні монологи постійно змінюються розповіддю від третьої особи. «Берестечко» скомпоноване «як розлогий монолог Богдана Хмельницького, його численні рефлексії над українською історією й саморефлексії. Відповідно й віршова форма нагадує своєрідну мозаїку, яка допомагає передати зміну станів душі та настроїв героя, уникати ритмічної одноманітності» [26, с. 10].

Отже, у сучасних історичних романах у віршах «Сповідь Мазепи» А. Гудими, «Берестечко», «Маруся Чурай» Л. Костенко, «Мотрині ночі» К. Мотрич, «Чисте поле» Л. Горлача автори репрезентували сповідь, сповідальність, молитву як жанровий різновид і структурний елемент твору, як включений підпорядкований жанр, жанр-вставку, «фрагмент жанру в іншому

жанрі» (Т. Бовсунівська), за допомогою якого розповіді про події минулого й сучасного України сприймаються достовірніше.

Сповіді, молитви Богдана Хмельницького, Івана Мазепи, Мотрі Кочубей, Марусі Чурай, Лазаря Барановича, ігумені Марії Магдалини подано в декількох вимірах: у ліричному зверненні до Бога, до уявного співбесідника та монологічній сповіді «самому собі», звіті перед власним сумлінням. У відвертому їхньому зізнанні читач має можливість усвідомити вчинки, діяння національних героїв з історичним іменем, з художньо деталізованою «біографією душі», що проявляється в авторському суб'єктивному сприйнятті подій періоду гетьманування Івана Мазепи та Богдана Хмельницького й сучасності, адже витoki багатьох нинішніх політичних проблем – в історії українського минулого.

## 5.2 Ретроспекція саможиттєписів та подій

Жанрові модифікації, контамінації, синкретизм дають можливість авторові застосовувати нові засоби художнього «спілкування» з реципієнтом, «зміщувати ракурси, встановлювати фокус художньої уваги відповідно до власної інтуїції» [431, с. 135], а дослідникам з'ясовувати його структурне наповнення – розглянути докладніше романну конструкцію і конструктивні елементи. Оскільки романи у віршах охоплюють події різних історичних періодів, письменники застосовують такі композиційні прийоми, як ретроспекцію, спогади героїв про минуле, вставні жанри, сни, марення. *Жанр-вставка* – «композиційно локалізований жанр у структурі твору. У ролі жанру-вставки можуть виступати: молитва, епітафія, гнома, клятва, батьківське напучення, сповідь, щоденник, анекдот, притча, цитата. Поряд з цим – публіцистичні, наукові (часто квазінаукові) жанри: газетна стаття, хроніка, репортаж, інтерв'ю, некролог, наукова стаття, трактат тощо» [268, с. 198].

У «Словнику актуальних термінів і понять» за редакцією Н. Тamarченка вставні (включені) жанри визначаються як «інші» відносно художнього цілого

«типи висловлювання», що «оформляють і завершують» (М. Бахтін) лише частину цього цілого. Вставні жанри – це передусім визначена «система засобів і способів осмисленого оволодіння і завершення дійсності». Вона функціонує в середині жанру й найбільш притаманна *роману*. Залежно від того, яку частину цілого «оформлює і завершує» вставний жанр, він може бути «конструктивним елементом» або ж навпаки, може визначати «конструкцію романного цілого» [376, с. 35].

Як уже зазначалося, романи у віршах постколоніальної доби переважно історичні, тому автори спрямовують читача на певний соціально-історичний час, передають «думки, почуття, переживання, страждання і радощі людей у певних історичних та економічних умовах, <...> моральну атмосферу, норми поведінки, правила співжиття» [232, с. 161] через спогади як жанротворчий чинник. Деякі романи у віршах можна жанрово ідентифікувати як роман-спогад, наприклад, «Чисте поле» Л. Горлача. У цьому творі буття Івана Сірка подано в ретроспекції на схилі літ, а вислів «*нам'ять ще пручається у серці*» [113, с. 480] є сюжетно-композиційним стрижнем, наскрізним образом роману, що веде реципієнта з прологу до епілогу й допомагає збагнути життя головного героя, для якого найголовнішим було – «слово чесне братства / та Україна і хрещений люд» [113, с. 492]. Н. Мисливець зазначає, що «Бджола, груша, Грушівка – атрибути присутності іншого світу – природи, що скрашують останні дні самотності старого, болящого кошового. Вони ніби замикають „береги” його життя, тому й з'являються в „Пролозі”, і в „Епілозі” як аналоги людського буття, відданого іншим, як психологічний фон важких роздумів героя про світ» [308, с. 102].

Соціально-історична ретроспектива романів у віршах «Маруся Богуславка», «Іван Сірко», «Бунтарська галера» М. Тютюнника репрезентує історичні події XVII ст. часто в спогадах головних героїв. Романи навіть мають частини з назвою «Спогади». У «Марусі Богуславці» такою є перша частина, у якій Маруся подумки щоночі лине в рідний край: «Чи там живі ще милі тато й ненька, / Що, мабуть, й очі виплакали всі» [454, с. 14]; У «Іванові

Сірку» – восьма: «І спогади приходять все частіше, / А це останнім часом – й кожну ніч» [455, с. 88]. Історична ретроспектива «Бунтарської галерії» розкриває не лише широкомасштабні узагальнення: «силу й непокірність козаків» під час полону та звільнення на галері, перебування в Італії, «мандри» країнами Європи, участь у ключових битвах визвольної війни – під Жовтими Водами, Корсунем, Пилявцями, що стали символом свободи «в пам'яті людей», а й спонукає до філософських роздумів про майбутнє рідного краю, який «колись ще стане на землі цій раєм!» [452, с. 108].

У гротескному романі у віршах В. Гончаренка «Парад химер в Кіровограді» Мамай подорожує містом уже незалежної держави, але спогади героя повертають читача до фатальних подій в Україні. Автор кожному главу графічно виділяє курсивом з лаконічним переказом її змісту. П'ята починається так: *«Монолог-спогад Мамая, схожий на роз'ятрєну рану знедоленої України. Жахливими картинами кадрується кривавий бенкет Петра Першого»* [107, с. 51].

Розглядаючи детальніше ретроспекцію саможиттєписів ліро-епросу Л. Горлача – дослідника-епіка, «поетичного могікана України» [234, с. 17], доходимо висновку, що в них переважає монументальна історична тематика. Особливий інтерес становлять історичні романи у віршах, художні образи яких є путівником національної пам'яті. «Не погрішивши перед правдою факту» [234, с. 17], він художньо змодельовував не тільки масштабне історичне тло, а й репрезентував діяльність непересічних історичних постатей: великого князя Ярослава Мудрого («Ніч у Вишгороді»), першу спробу хрещення русичів київськими князями Аскольдом та Діром («Перст Аскольда»); героїчну боротьбу чеських патріотів-гуситів Яна Гуса, Яна Жижки («Слов'янський острів»), кошового отамана Івана Сірка («Чисте поле»), гетьмана Івана Мазепи, який дбав про культуру та становлення української державності («Мазепа» (перше видання «Руїна» 2004), козака-характерника Мамая, символу національної пам'яті українства («Мамай»). На думку Б. Олійника, його романи у віршах «...не лише тішать естетичною досконалістю, а й допомагають глибше

пізнати історію України, де ще так рясно зяє білих плям та перекручень» [343, с. 7].

На переконання Л. Тарнашинської, під час написання історичного твору письменник намагається згармонізувати два психологічні потоки – внутрішні почування від плину буття й почування, накинуті ситуативною творчою атмосферою. При цьому «додається третій потік, що роздвоюється на рецепцію подієвості та ідентифікацію людства, зосібна людини в історичній перспективі, бо через призму локального глибинніше подається ландшафт епохи» [431, с. 138]. Зосереджуючи увагу на констеляції осіб як на суспільно-історичному, психологічному феномені, автор поперемінно знаходиться то в центрі подій, то в центрі характеру свого героя.

В історичних романах у віршах Л. Горлача представлено різні ландшафти епох («Ніч у Вишгороді» – XI ст., «Слов'янський острів» – XV, «Чисте поле» – XVII, «Мазепа» – XVII – початок XVIII) відповідно й монументальні події минулого, буття героїв подано у формі ретроспективної оповіді про себе.

На думку Н. Копистянської, виникнення ретроспекції зумовлене розвитком особистості та зародженням жанру історичного роману й стосується життя не окремої людини, а суспільства в цілому. Ретроспекція вивчає структурні зв'язки художнього твору «з проекцією на філософське, політичне, естетичне осмислення часу і людини» [232, с. 201].

Ретроспективний спосіб зображення в романах у віршах дав можливість Л. Горлачу в межах короткого часу – ніч відходу у вічність Ярослава Мудрого («Ніч у Вишгороді»), вечір першого серпня 1680 року на пасіці хутора Грушівка, останній день життя легендарного кошового Запорозької Січі Івана Сірка («Чисте поле») та останні дні життя Івана Мазепи («Мазепа») у Бендерах – створити виразний образ епох з епіцентром, з якого автор «упорядковує для себе історію подій» [232, с. 204]. Це час князювання далекоглядного дипломата, будівничого й ерудита Ярослава Мудрого, який об'єднав і духовно зміцнив Київську Русь, відігравав помітну роль в історії не тільки своєї держави, але й усієї середньовічної Європи. Високий авторитет Київської Русі

підтверджувався династійними шлюбами, адже з «тестем Європи», крім багатого посагу, європейці пов'язували міцні моральні засади, високий рівень культури. XVII ст – це час «вольностей», звитяги козаків на чолі кошового-характерника, досвідченого воєнного стратега Івана Сірка, час нелегкої долі України із зазіханням ворогів на землю й народ. Це епоха гетьманування Івана Мазепи, який «поклав край терпінню й виступив на захист інтересів рідного народу <...> поступився в поєдинку із сильнішим, підступнішим суперником» [234].

Відбір у ретроспекції, на думку Н. Копистянської, завжди більш суворий, ніж у самій дії твору, тут не може бути випадкового, неважливого. «Ретроспекція засновується на властивостях пам'яті: автора, створеного ним персонажа, читача, здатного створити над-текст, поєднуючи у творі відомості в одне ціле... Тут діє суб'єктивний відбір, до якого ще в ретроспекції приєднуються закони пам'яті, що зберігає минуле з різною ясністю та інтенсивністю» [231, с. 202].

Головні герої творів Л. Горлача – літні сформовані люди, які не зрадили своїм ідеалам: Іван Сірко – *чистому полю*, Ярослав Мудрий – *Золотим воротам*, Іван Мазепа – рідній сплюндрованій *Україні*, коли «чужі розпорюють на шмаття, / свої ж для них вимощують шляхи» [111, с. 147].

Про художнє моделювання життя й діянь Івана Сірка, Івана Мазепи в ліро-епосі вже зазначалося раніше. Яскравий приклад інтерпретації образу Ярослава Мудрого в українському ліро-епосі XX ст. – однойменна драматична поема І. Кочерги, який за основу сюжету взяв найбільш напружений період князювання – 1030–1036 рр., коли Ярослав Мудрий закінчив «збирання» земель у єдину державу й почав її «наряджати», утверджувати «закон і благодать», порушив проблему вірності та зради інтересам держави.

Л. Горлач у романі у віршах «Ніч у Вишгороді» (дехто з дослідників розглядає цей твір як історичну поему, але у виданні 2008 року, де надрукований і цей твір, зазначено – «Слов'янський острів: Історичні романи у віршах») з метою повніше розкрити багатогранний внутрішній світ героя



виводить його за межі звичного буття, зобразивши в останню «ніч прощання заметільного». Ярослав Мудрий у вишгородській резиденції на ложі подумки проходить «життєвими дорогами» й дає власну оцінку вчинкам і діям. Образ Ярослава Мудрого подано у внутрішньому конфлікті: це палкий патріот рідної землі й не позбавлений честолюбства, непримиренний до ворогів батьківщини (брата Святополка, удільних здирників та печенігів) і будівничий культури й освіти. Битви, боротьба за престол, інтриги, кохання, самотність на вершинах влади, незбагненність багатьох речей та віра в те, що це було не намарно, підтверджується в діалозі з ратаєм: «Свідомість померхла. І тіло конає невільне.../ – О де ви, жадані, омріяні мною жнива?! / – Не треба пектися і душу роз'ятрювать годі – / врожаїться нива, яку ти леліяв, плекав. / Над цілою Руссю святою стоїть на погоді, / бо ти од трудів ані вдень, ні вночі не втікав. / Я ниву малу засівав – ти велику державу, / я жито плекав – ти народу велике життя» [109, с. 281].

Спогади головних героїв, як оповідь, обернена в минуле, є композиційним зв'язком між усіма розділами, підґрунтям сюжетної організації творів Л. Горлача. Автор у романах у віршах відтворив настроєво-реалістичну картину складних і віддалених у часі історичних подій завдяки психологічному заглибленню в характери персонажів. Як слушно відзначає В. Коскін, письменника «від перших кроків на шляху творчості хвилював і захоплював такий тип характеру, в якому б органічно вчувався елемент державності» [234]. Такий підхід уможливорює творення «художньої дотичності» зовсім не знайомої сучасним поколінням доби: князівських міжусобиць, коли заради престолу та влади брат піднімався на брата, жорстоких і трагічних часів, підступних зрад.

Художнє кодування минулого Ярослава Мудрого («Ніч у Вишгороді»), Івана Сірка («Чисте поле»), Івана Мазепи («Мазепа») здійснено завдяки широкій палітрі засобів ретроспекції – видінням, спогадам, снам, маренням. Спогади головних героїв у творах часто містифіковані, доповнені зустрічами з мерцями, символічними образами – пам'яті, берегів життя, коня, смерті, які

є ключовими чи то в розкритті якоїсь події, чи в бутті персонажа. Наприклад, Ярослав Мудрий і Мазепа уже на ложі «під свічками», метаючись у «непам'яті», неодноразово просили подати коня, розмовляли зі смертю, як живою істотою, яка час від часу нагадувала про дорогу до Бога. Ярослав Мудрий («Ніч у Вишгороді»), докоряючи Золотим воротам, що «смерть впустили», говорив: «Згинь, оmano! У землю вернись! Пропади! / Ти з чийого наказу проникла сюди?» [109, с. 269].

Видіння гетьмана в романі у віршах «Мазепа» найбільше подано на початку й кінці твору. В «Інтродукції» являється смерть: «Лякаєш лиш своєю худорбою, / бренчиш косою, костяна мана...» [111, с. 147], – яка згодом «вродилась» у гарну дівчину, і герой виправдовувався перед нею за скоєне упродовж усього життя.

Ретроспекція видінь яскраво подана в «Епілозі», коли «свічки тріщали золоті / та плавились поволі у зажурі. / Сиділи сповідальники похмурі, / тримаючи слова у заперті» [111, с. 360], і в шибку до гетьмана шкребеться з докором виноград, і постають з потойбіччя страчені Семен Палій та Василь Кочубей: «Казав тобі колись, що прокляну / і за собою потягну в могилу... / Мерщій збирайся. Я втомився ждати. / Я дома вмер – ти здохнеш в чужині» [111, с. 359]. Зворушливо розмовляв Мазепа із матір'ю, трепетно звертався до Мотрі, гукав до козака Барила, які явилися до нього «в лиху годину», бо «Душа їх мості вже до Бога хоче» [111, с. 363]. У романі «Мазепа», за визначенням М. Наєнка, поет для переконливості в зображенні «вдається до суто романтичних видінь чи марень, які найбільш органічними видаються у знакових, вершинних етапах життя головного героя роману» [325, с. 6].

Перший розділ «При свічах» роману «Ніч у Вишгороді» Л. Горлача починається видінням-маренням Ярослава, що є зав'язкою твору, вони продовжуються й у наступних. Він розмовляє з батьком, князем Володимиром, який гордиться сином у «ділах державних»: «Ти збудував ворота Золоті, / мов витесав для доблесті колиску. / Ти в єдності рятунок убачав. / Мечі щербили об ворота зайди. / І те, що будувати я почав, / Довершив ти до рівня права

й правди» [109, с. 166]. Провідною формою трансформації видіння є «підсилення в ньому оніричних сенсів, утворення в такий спосіб психоаналітичного ореолу особливості відчуття, яке переживає герой» [63, с. 459], у видіннях постійно присутній мотив суду над душею окремої людини, який відбувається безпосередньо після її смерті.

До головного героя роману «Чисте поле» після обрання його кошовим у видіннях приходять рідна мати, яка загинула в Артемівці від «шаблюки татарви»: «І раптом в церкву мати, як зоря, / спустилася й зависла між свічок, / і кров із неї світлом струменіла... / І схаменувся: тож-бо Покрова, / заступниця козацька й оборона» [113, с. 495].

Отже, у всіх романах у віршах, аналізованих у цьому аспекті, письменники використовують видіння як своєрідну форму умовності зображення навколишньої дійсності. За висновками Т. Бовсунівської, цей художній прийом органічно вплітається в сучасні романні форми як включений жанр, що вивчає його інтертекстуальні межі. Видіння уклалося в ранньохристиянській літературі як дидактичний жанр, а в Середньовіччі набуло літературного статусу зі стійким набором жанрових ознак – «стандартний ансамбль образів та мотивів, провідним із яких є мотив одкровення уві сні» [63, с. 458], – і презентувало найбільш глобальні проблеми людського життя в плані «божественного воздання за скоєне зло чи добро».

Прикметною ознакою романів у віршах Л. Горлача є подієва ретроспективна насиченість. Подаючи спогади героїв, автор дотримується хронологічної послідовності, їхній шлях змальовано поетапно на тлі історичних подій і зустрічей з непересічними постатями, що стимулює до роздумів про долю України, одвічну боротьбу нашого народу за свою свободу.

У розділі «Коня» («Ніч у Вишгороді») в романтичному ключі подано спогади про ніч на Івана Купала, коли «місяць лився хмелем ізгори, / купав тіла у літеплі купальським», коли «плоть зривала всі окови» [109, с. 168], і Ярослав пізнав шаленство кохання; у розділі «Брати-вороги» – спогади про розмову зі Святополком, який і мертвий мріє посидіти на батьківському троні: «Убивцю!

О клятий відступнику! / Поглянь – на тобі ще й понині горить / Кров братня невинна... Уже не відмить! [109, с. 175]; у «Щедрому вечорі» про зустріч із розвідником «шпигуном-ляхом», який був страчений у Святвечір, коли «у співах закличних коляд / як у думах плинких запановує лад» [109, с. 180]. Не завжди князю вдавалося здійснити свої творчі мирні задуми, часто зі зброєю в руках боронив землю від зовнішніх ворогів, особливо від набігів кочових племен: узів, половців та печенігів (розділ «Печеніги під Києвом»): «...знову біда. До землі молоді, живої, / як вовк-сіроманець, із степу набіг печеніг» [109, с. 205]. Ярослав у спогадах – вправний воїн-захисник, якого й у літах не покидає відвага.

З повною достовірністю Л. Горлач у «Ночі у Вишгороді» розкрив непрості стосунки князя з синами, між якими точилася жорстока боротьба за владу, відома в історіографії як Тріумвірат Ярославичів [83, 30]. Батько намагався навчити їх мудрості, наставляв на правильний життєвий шлях: «Ви чуєте, сини? Як буде зрада, / До вас і з того світу доберусь. / Хай у ворота входить лише правда, / якою славна давня наша Русь... [109, с. 163]. Він наголошував на перевазі державних інтересів над особистими, уважав, що мир і щастя можна здобути лише в єдності свого народу: «...гуртуйтеся тісніше, плечем до плеча, / Доточуйте розум ясний до меча, / Єдиними будьте в години біди – / На цьому стою і стояв я завжди» [109, с. 173]. Проте автор оминув увагою династійні шлюби та долі відомих усьому світові доньок, очевидно, не хотів розширювати хронотоп твору.

Художньо інтерпретовано теплі стосунки Ярослава Мудрого з преподобним ченцем Антонієм (заміська резиденція князя Берестове знаходилася неподалік Києво-Печерського монастиря). Антоній був духовним наставником князя та його сім'ї, дружнім порадником у справах «державних». Однак письменник ці взаємини «прикрасив» епізодами норовливості та бунтарства Ярослава: «А князь вслухався непокірно.../ Коли ж Антоній надірався: / – Не відаю, чи перед Богом чистий, / Але не гірший я перед людьми!...» [109, с. 202]. Л. Горлач – один із перших, хто зруйнував сталий

образ князя-завойовника, обмеженого суто воєнними інтересами й брутальними розвагами. У «Ночі у Вишгороді» Ярослав Мудрий, не відкидаючи меча, управлявся з пером і прагнув «...покласти свій живіт за рідний світ, / За Русь велику і за стіни дому» [109, с. 166].

Чимало місця у творах відведено ретроспекції кохання головних героїв. У більшості писемних джерел суперечливою постаттю є Інгігерда, дружина Ярослава Мудрого, за походженням шведська принцеса, дочка короля Олава Скотконунга, войовниче настроєна проти князя, ніколи не розділяла його плани-мрії, які для неї були чужими й незрозумілими [83, с. 31]. Проте Л. Горлач змодельював шлюб князя й Ірини (за хрещенням) зразково-щасливим. Сюжет розділу «Ірина між берегами» сповнений щирості зізнань у коханні один одному, адже обоє розуміли, що їхні береги назавжди розходяться: «— О Ярославе, не лишай мій цвіт... / Не позбавляй мене свого тепла. / ...без тебе я — немов осіння квітка, / Поривом вітру зірвана з стебла» [109, с. 215]. За офіційними даними, Ірина прожила з Ярославом до самої смерті (1050 рік), тобто вона померла раніше, ніж київський князь, а в «Ночі у Вишгороді», попри історичні джерела, героїня «проводжає у ирій» князя-мужа й слухає його останнє трепетне зізнання: «Люблю тебе, дружино, за синів, / за те, що у мені живеш незримо, / люблю мов аж дитинно, незборимо, / за світ хмільний, що так мені синів...» [109, с. 217].

Романтичними також є спогади літнього гетьмана про почуття до молодой Мотрі («Мазепа»), що властиво українським народним пісням (хоча їхнє взаємне кохання не принесло омріяного щастя). Шляхетне ставлення до дівчини натхненно передано в монологах-звертаннях головного героя, який заново переживає те, що відбулося: «— Та що ти, Мотронько кохана? / Не край мій дух, мій світ не край!» [109, с. 242]; «Ох, ваша милосте, кохана, / цілую всю тебе, мов п'ю / І догорає в серці рана, / мов куш калини у гаю» [111, с. 254].

В образах Ярослава Мудрого, Івана Сірка, Івана Мазепи вбачаємо філософське осмислення ідейно-світоглядних та політичних проблем, автор не оминає й обставини особистісного, побутового плану, у яких київський князь,

легендарний кошовий, гетьман-державотворець постають звичайними людьми. У романі у віршах Л. Горлача «Чисте поле» Іван Сірко світ убрав «у думи сиві», теж зібрався в «дорогу до Бога» й хоче висповідатись пам'яттю-чистилицем, яка зберігає найосновніше: «Вона єдина зради не несе, / від неї не сховаєшся нікуди, / як вузлики на вимоклих словах, / зав'язує і повертає душі / і образи усіх, кого ти знав, / з ким хліб ділив, кому прощав провину, / кого по смерті чесно поминав / за добрим звичаєм, а не для чину?» [113, с. 480].

Роман у віршах «Мазепа» побудований на роздумах головного героя про долю України, на його нездійснених мріях покращити життя народу. Починається твір «Інтродукцією», з якої дізнаємося, що гетьман «побитий, мов трава», підсумовує своє буття після поразки далеко від України: «думки з Бендер через степи тікали, / через життя, яке він доживав» [111, с. 145]. Рядком «Горить стара душа на чужині» [111, с. 145] починається «Інтродукція» і «Епілог» твору і сприймається як документальне твердження про останні дні життя гетьмана. В одинадцяти розділах роману у віршах хронологічно подано роздуми про становлення героя, обрання його гетьманом, його злети й падіння, про Україну, без якої не мислив свого існування. Ретроспекція у творах «виконує функцію створення документа про епоху та людину в ній, стає берегинею пам'яті про минуле, виконує не лише інформативну та пізнавальну, але й виховну функцію, бо визначає моральні чинники» [232, с. 203].

У спогадах героїв романів у віршах вагомого значення надано наскрізним образам, які є ідейним ядром творів, символом міцної держави. У «Ночі у Вишгороді» – Золоті ворота, у «Мазепі» – Україна-руїна, у «Чистому полі» – чисте поле (винесено в назву твору), «...безкрайній волелюбний степ, земля, незасіяна нива, готова родити щедрі врожаї, це й ідеалізована уява героя про своє „поле” – вітчизну, не пограбовану, не сплюндровану ніякими ворогами, це й символ рідного краю і незайманої вольниці, де „і вода смачна, і трава хрумка”, „чисте сонце”, „півнів чистий спів”, це і незмінний потяг кошового і козаків „до чистих вод, до чистих душ”» [308, с. 104] Січі, яка за Сірка «стояла, як несхитна твердь, перехопивши України смерть» [113, с. 488].

Нерідко ці образи-ідеали вводяться в систему поетичного синтаксису з численними внутрішніми антитезами: «де *чисте поле* нашої снаги, / де України славні оборонці?» [113, с. 481]; «Лиш тяжко у вуздечці самоти / кудись на простір в *чисте поле* рватись» [113, с. 481]; «поможи нам, доле, / не осквернити наше *чисте поле* / і неприступний наш Великий Луг» [113, с. 495]; «У *чистому полі* ми знайдемо, діти, / чи славу собі, чи загибель швидку...» [4, 519]; «І вже росла, росла йому навстріч / у *чистім полі* достославна Січ» [4, 621]; «Лиш образ *Золотих воріт* / ще затіняє образ смерті» [109, с. 257]; «єднають нині всіх / майбутні *Золоті ворота*» [109, с. 260]; «Він бачив Русь, якою снів / якій віддав снагу і вміння, / щоб чорне горе не трясло устої *Золотої брами*» [3 265]; «якого Бога попросить / щоб *Україну* білокрилу / зміг із руїни воскресить?» [109, с. 161]; «У мене *Україна* є до скону» [111, с. 233].

На сприйняття минулого в розповіді героїв романів у віршах Л. Горлача налаштовують слова: «і догоряли роздуми печальні» [109, с. 161], «Із далини / пливли до нього видава барвисті» [109, с. 167], «Я знов у юність подумки лечу / і спогади самі стають на чати...» [109, с. 191], «А спомини текли собі рікою» [109, с. 191], «З очей / зігнав неквапно споминів полуду» [109, с. 202], «Згадалось так – неначе ожило / і стало дійством, позивом болючим» [109, с. 196] («Ніч у Вишгороді»); «і згадую усе, як є, і плачу» [113, с. 480], «і на мольбу Сіркову наяву / постала Січ його, немов освята» [113, с. 483], «і спомини трощились, мов кора» [113, с. 487] («Чисте поле»); «І що лишилось? Тільки млосні ночі / та роздуми, прогірклі в долині» [111, с. 342], «Прокляті думи спати не дають» [111, с. 235], «як плин сновидінь, що не знає кінця» [111, с. 323] («Мазепа»).

Ретроспективна побудова романів у віршах Л. Горлача має історіософське підґрунтя, покликана активізувати катарсис історичної пам'яті, «оцінювальну, виховну і творчо збуджувальну функцію літератури» [232, с. 208], тому актуальними для сьогодення є слова головного героя твору «Ніч у Вишгороді»: «Людці нерозумні, що далі порога / не хочуть ступнути, чи вам же болять / всієї держави велика дорога, / чи серце за неї вам біль попелить?» [109, с. 243].

У романах у віршах «Чисте поле», «Ніч у Вишгороді», «Мазепа» за допомогою образної ретроспекції та художніх прийомів (видіння, спогади, сни, марення) у межах короткого часу – останніх днів та годин життя героїв – подано їх буття у хронології спогадів на фоні певної епохи. Спогади змонтовано за кінематографічним принципом: важливі сцени зображено докладно, з яскравою деталізацією подій та персонажів. Моделювання буття героїв, їх внутрішній світ, земне життя наближені до історичної реальності, Ярослав Мудрий, Іван Сірко, Іван Мазепа в саможиттеписі постають багатоаспектно: як державні далекоглядні діячі, люблячі батьки, сини, закохані чоловіки, воїни, що не злязять з коня.

В основі сюжету «Слов'янського острова» Л. Горлача – гуситське повстання XV ст. в Чехії. Без сумніву, кожна нація славиться неординарними особистостями, які вкарбували своє ім'я в пам'ять народу. Епохальним феноменом, відомим у всьому світі, є чеський патріот Ян Гус – єретик, священник, місіонер, філософ, учений, бунтівник. Образ мислителя й борця-проповідника, який «помер з радістю й по добрій волі» за правду «голодну і босу», за «крик і ридання народу, який він любив» [110, с. 351], інтерпретувався в літературах різних народів, найбільше, зрозуміло, у чеській. В українському ліро-епосі – Т. Шевченком (поема «Єретик»), Л. Горлачем (віршований роман «Слов'янський острів»).

Я. Поліщук у студії «Антропологічна перспектива в літературознавстві» доводить, що антропология літератури спрямована на віднайдення нового способу «описування» художніх текстів і може мати ширше застосування, «ніж нова форма інтерпретації», оскільки тексти «краще, повніше та глибше характеризують саме людину, ніж певні реалії дійсності, що в них відображені» [370, с. 28].

Широкими параметрами окреслюється палітра художніх типів «Слов'янського острова» Л. Горлача: Ян Гус – борець за ідею, переконання, видатний діяч Реформації, натхненник національно-визвольного руху, будучи священником, закликав: «– Вірте Богу, що живе в душі! / Підведіться, люди, я не



Бог, / не апостол, що зійшов із неба. / Вірити у себе всім нам треба, / а не ждять од інших запомог» [110, с. 326]; Ян Жижка – гетьман гуситів (згодом – таборитів), досвідчений воїн, умілий стратег-полководець, який «Не боявся життя своє стратить / на те, щоб по ньому жила нездоланна мета» [110, с. 396]; Новгород-Сіверський князь Сигізмунд Корибут (Корибутович) – литовець за походженням, русич за мовою, який подав «меч свій чесний» та із загонами прийшов у Чехію, «слізьми і кров'ю розбрату залиту» [110, с. 319].

Композиційне ядро твору – образ Яна Гуса, у якому з глибоким філософським узагальненням подано авторські домінанти антропологічної концепції, з особливою внутрішньою молитвою, з «правдивим» словом для боротьби з несправедливістю: «– Все золото й срібло – у слові, яке я з собою / по світу несучи, щоб мудрішала наша земля. / Ще стогне вона від розпусти, і зиску, й розбою, / та слово правдиве і рани пекучі зціля» [110, с. 301]. У «Слов'янському острові» головний герой теж «у думках нелегких забувсь», спогади Яна Гуса побудовано в часопросторових вимірах, вони є конструктивними елементами роману. Л. Горлач виводить Яна Гуса за рамки релігійного конфлікту, акцентує на найзлободенніших проблемах суспільного життя. Він, як ніхто інший, знав, якою насправді повинна бути церква, його мучили докори за діяння «слуг Бога», у яких «душа / збідніла перед сліпучим блиском олтаря» [110, с. 293], тому й «Ладні все в народі відібрати, / забруднити Бога в суєті» [110, с. 325].

Узявши до роману у віршах епіграф із поеми «Єретик», Л. Горлач по своєму втілює шевченківську традицію інтерпретації постаті Яна Гуса. У нього він не узагальнений, не романтизований, як у Т. Шевченка, а реальна особа в розвитку подій, із життєписом душі, передусім патріот, а вже потім священик: «Прокиньтесь, чехи, вже у вашій хаті / Чужинці порядкують, як свої!» [110, с. 294]. До того ж, широта художнього простору віршованого роману дає змогу більш повно розкрити образ у ліричних відступах, конкретизувати, «оживити» в авторських коментарях, письменник «має психологічно-емоційний та художньо-каузальний досвід, різновиди якого у своєму накладанні

й переплетені і дають художній ефект «присутності» автора в тому часі, який він описує» [431, с. 137].

Мотив подорожі чеського богослова в «Слов'янському острові» подано у двох вимірах: топонімічному й особистісному, що допомогло глибше розкрити широкомасштабні події, духовний світ героя. Адже саме дорогою до Констанца, після побаченої порожнечі околиць, страченої сім'ї, знищеного села, Ян Гус замислюється про помсту «...у смертній боротьбі», бо зрозумів, що «плачі й молитви більше не в ціні» [110, с. 299]. Його гнітила понівечена, спустошена земля, у відчаї він намагався зрозуміти: «Чим завинили мирні поселяни, / де нагрішили дітлахи малі, / що їх – отак?» [110, с. 298].

Історично достовірно зобразив автор і собор у Констанці – «фортецю віри», символ не тільки духовний, а й політичний. Виголошуючи викривальні промови, Ян Гус знав про неминуче покарання і на суді вів себе стійко. Світські князі сиділи поруч із патріархами, єпископами, архієпископами, кардиналами, яких прислали мало не всі європейські володарі. У такий спосіб автор передав страх «сильних» того часу перед Гусом, слово якого блискавично ширилось по всій Європі: «...Сам-один, немає опертя. / А тут Париж сидить і вічний Рим, / й Мадрид, й чужа народу Прага. / ...Скільки ж їх, намісників Христа, / що хрестом наругу в світі чинять?» [110, с. 333].

Л. Горлач протиставляє світлу й величну постать героя злочинцям у ризах, акцентує не стільки на духовно-релігійних пошуках чеського «єретика», скільки на його заступництві за народ: у проповідях він викривав Ватикан, вимагав позбавити церкву земельних маєтностей, заборонити торгівлю буллами (грамотами, що «відпускали» гріхи), засуджував лицемірство духовенства, збиткування над простим людом, адже наслідком їх злочинних дій були кров, війни, чвари, пекельні муки: «Проклятий Рим, вселенський Вавилон, / півсвіту заграбастав у полон, / на Чехії удавку закрутив, / відколи хитрих німців напустив» [110, с. 312].

Після голодних і безпросвітних днів, проведених у темниці, за ґратами Констанцького підземелля, Гусові пропонували порятунок – зречення своїх

переконань: «– Відречись! / Тут можна й цілий вік одзимувати, – / устрелив Яна оком Іоанн. / А там, вгорі, весна. Небес блавати. / Рушай у світ – і цісар ти, і пан» [110, с. 343]. Герою навіть тюремні стіни шепотіли: «...відступись, зречися, / хто ти такий, щоб проти світу йти? / Нащо тобі кайдани ці здалися, / як у шанобі жити можеш ти?» [110, с. 339]. Ян Гус міг би жити в достатку, як тисячі тодішніх священиків, але він «на вогні кривавому запікся», як і його «зневажена земля» [110, с. 292].

Поступливість «поплічників Рима» проявлялась не в милосерді до героя, а в бажанні будь-якою ціною позбавити Гуса підтримки народу. Якби він зрікся, це б нанесло удар антицерковним і антифеодальним рухам, знищило б саму ідею права народу боротися за істину та справедливість. Та він промовисто дав зрозуміти, що готовий прийняти смерть за правду: «– Бог в кожного в серці. Свого я, либонь, не гнівлю / А єресь моя? / Гі, то правда голодна і боса, / то крик і ридання народу, який я люблю» [110, с. 351]. Особливої експресії твору додають Гусові роздуми-звертання до катів: «Є істина ваша – минуща, облудна і зрима, / є істина духу – їй жити незримо в віках. / Жертовний вогонь не очистить вам совість, бо зроду / не йшли ви до неї по згоду, і я із вогню / без слів прокляну вашу підлу, брехливу породу / і вас за собою у пекло – не в рай – поманю» [110, с. 350].

Однією з категорій літературної антропології є образ-символ. В історичному романі у віршах їх декілька – *слово*, *Слов'янський острів*, *вогонь*. Особливе ідейне навантаження несе вогонь (полум'я, попіл, багаття) не як очищення, відповідно до слов'янської міфології, а сили непокори, боротьби за право жити краще: «На зустріч вогонь палахкоче, єдиний у світі, / Що здатен людину вознести на крилі» [110, с. 291]; «І запала над горами й полями / багаття помсти праведне до зір» [110, с. 368]; «аби засвітили для Чехії волі вогні» [110, с. 385]; «Будем разом, / то вогні урочі / приведуть нас до святого дня» [110, с. 415].

Тіло Яна Гуса поглинув вогонь, але іскри в душах співвітчизників не згасли, а розпалили в Чехії велике вогнище національно-визвольної боротьби,

антифеодального й антикатолицького руху: «Ждуть нас битви, не молитви. / Всі до зброї, як один! / Гус згорів, / та є гусити, / й мертві встануть з домовин...» [110, с. 371]. Навіть після смерті він вселяв жах у душах своїх мучителів, його слова й незламність стали життєвим кредо тисяч людей: «Найвищий сенс життя – за праву суть / у вогнищі дощенту догоріти / і знати, що твій попіл рознесуть / такі ж, як ти, довірники народу» [110, с. 345].

Форми й засоби вираження авторської свідомості в ліро-епосі апелюють до внутрішнього стану героя і на рівні автора, і на рівні ліричного героя, і на рівні реципієнта. Пріоритетність внутрішнього стану героїв «Слов'янського острова» Л. Горлача розкриває багаторазовість вживання слів-концептів *серце*, *душа* («Напевне, й душа у вогні прокляту щім ззоліла, / щоб мучити вічно невітшену пам'ять мені» [110, с. 391], очі («От якби ще очі свої карі / звів на нас правдивий чесний Гус» [110, с. 379]), уста («І смуток гойдався у кожному Яновім слові, / і зморшки суворі в'язались йому на вуста» [110, с. 393]) та ін. На думку Л. Тарнашинської, філософсько-антропологічне відгалуження в літературі «дає ширші можливості для виявлення антропологічного багатоманіття, «антропологічної почуттєвості» у пізнанні світу через універсальні антропологічні концепти» [433, с. 58].

Акцентуючи на беззастережній любові й відданості Гуса своїй Батьківщині, український письменник зобразив переростання релігійного в національне й у гуситському русі, і в головному героєві зокрема: «...закликаю вогнем вас, що Гуса за правду спалив: виб'єм клятих панів до ноги, до руки, до останку, / чи дозволимо, щоб у неволі народ наш зігнів?» [110, с. 376]. Християнське проповідництво, викриття папства, заклик до помірності й бунту, не бути слухняними рабами – роблять цей образ складним у художньому осмисленні.

Якщо сила Яна Гуса – в блискавичних промовах, умінні переконати багатотисячний народ і підняти на боротьбу за гідне життя, то могутність Яна Жижки – у вчинках, адже він завжди першим у саме пекло бою рвався: «...а Жижка очолив чергову атаку» [110, с. 403]. В інтерпретації Л. Горлача він

ідеальний полководець із залізною волею, із жорстокістю до ворога (його навіть називали «Страшним сліпцем»): «Звикайте вмирати, злодії криваві, магнати!» [110, с. 404], і головне, продовжувач справи Гуса: «Він був наче Гус. / Не боявся життя своє стратить / на те, щоб по ньому жила нездоланна мета» [110, с. 396]; «І згадалися проповіді Гуса, / що вогнем у пам'яті пекли» [110, с. 365]; «— Бийте їх, синки, ламайте кості! / З нами правда, як казав Ян Гус» [110, с. 420]; «Відкриється небо, земна розпадеться руїна, / а Гус нагородить нас, діти, легкими крильми» [110, с. 397]. Автор неодноразово наголошує на антропологемі *відданості справі* героїв роману у віршах. Головним кредо життя для них (Ян Гус, Ян Жижка, Радимир, Ієронім Празький, Ян Желівський) є боротьба за кращу долю народу Чехії.

У першій частині твору йдеться про мету життєдіяльності Яна Гуса, а в другій – про її втілення «незворушним» Жижкою (більш деталізовано) та його однодумцями. Він не переймається своїм буттям, а думає про воїнів навіть тоді, коли осліп, коли збагрянчила світ «заблукана стріла».

У святій борні об'єднала «Гусова чаша» і князя Корибута. Від імені «знатних дядьків» він відкрився чехам, «Ольгердович зроду, / син Литви і син Русі» [110, с. 429], який воював із Жижкою в Грюнвальді й допоміг пражанам понищити мейсенців, «як беручку кропиву». Б. Олійник у передмові до твору писав: «У романі „Слов'янський острів” Горлач практично першим у нашій літературі виписав картину героїчної боротьби чеських патріотів-гуситів проти римських хрестоносців, особливо висвітливши роль українців на чолі з Новгород-Сіверським князем Сигізмундом Корибутовичем, який поставив своє військо на службу Янові Жижці» [343, с. 7].

Образи роману у віршах є центром розуміння морально-філософських суспільних проблем, реалізацією авторської ідеї. Доля персонажів-правдошукачів у всіх трагічна – Яна Гуса спалили, Жижка осліплений, «*рицар по духу і праву*» «впав» від чуми, Корибут «*догорів від отрути*» – по смерті привела їх на Слов'янський острів. Якщо Гус мучився в сумлінні, що все зганьблено, і чи мав він право затягувати людей «*в криваву сумну крутію?*», то

зворушений Ян Жижка потряс булавою і довів, що вони браття вогню, що «горить у народі». Завершується твір символічно, герої звертаються із проханням до вогню як до живої істоти взяти їх у свою стихію: Ян Гус, щоб світання «скоріше до чехів прийшло», Ян Жижка, щоб спопелив «всіх зрадливців і нікчем», Корибут, щоб освітив «праведну Русь» [110, с. 474].

Хоча у творі йдеться про події в Чехії XV ст., національно-духовна ідентифікація автора й реципієнтів «Слов'янського острова» імпліцитно українська, субстанцією буття передусім виступає національне. Крізь призму філософського трактування поет переконує, що життєдіяльність «сповідників віри й відваги» запалить вогонь майбуття: «Бо хто за народ спопелів, той відродиться знову, / Коли не у дії, то в пам'яті вічній самій» [110, с. 292], – не тільки чеського, а й українського народів. Історична ретроспектива, художня антропологія романів у віршах Л. Горлача розкриває не тільки широкомасштабні події, а й національно-культурні ідеали, допомагає сучасникам відродити дух волелюбства, міцні зв'язки, що єднають героїчне минуле та уславляють родовід.

Хронотоп історичного наративу романів у віршах Леоніда Горлача допомагає глибше пізнати феномен національного буття, образної концепції, яка оприявлює утаємнене в психології, поведінці, морально-інтелектуальному й духовному вираженні, оголює пам'ять і долю народу з відгомонам у серці окремої людини.

### **5.3 Жанрові контамінації романів у віршах**

Романи у віршах постколоніальної характеризуються міждродовими й міжжанровими дифузіями, контамінаціями, «тяжіють до накладання та жанрової синкретизації усередині групи і за її межами» [64, с. 125]. Співіснування декількох жанрових форм з функціонуванням різноконструктивних моделей та елементів архітекtonіки характерне для романів у віршах із таким авторським жанровим визначенням: «Мама-Марія» –

роман-пісня Г. Лютого, «Віків передзвони» – «з уст народу а й боли серця» І. Козака, «Дивограй» – історико-філософський фантастичний роман-есе у віршах про рідний край О. Омельченко. У жанровій номінації авторів подано оновлення, самотність художнього осмислення жанру, яке «підвищує конкурентоспроможність тексту» [332, с. 206].

Романи у віршах «Мама-Марія» Г. Лютого, «Віків передзвони» І. Козака є творами, у яких *контамінація* (лат. *contaminatio* – змішування, схрещування) унаочнює не лише поетикальні сполучення, а й структурні риси інших жанрів, сполучення, що вказують на нерозривний зв'язок із фольклорно-етнічною традицією та національним духовним світом, українською культурою й історією загалом.

Для роману-пісні «Мама-Марія» Г. Лютого характерна настанова на жанровий експеримент, застосування моделей і форматів іншого жанру художньої літератури – пісні. Це поетична міфотворчість письменника (поєднання надпобутового в побутовому), україноцентричний роман з магією південного степу, що зародився як своєрідна «схема асоціацій-настроїв, узагальнених емоційно-образних уявлень» [145, с. 369], це «Біблія українського життя із піснями-псалмами, сюжетом, невідворотністю пророцтв» [35, с. 375]. Твір має декілька сюжетних ліній, багатий на враження й переживання про життя, про «причетність» до людських доль земляків. Наскрізний образ твору – Україна – уособлений у маминій пісні, піклуванні за кожну людину від народження й аж до Того Світу, коли «знов стаєм ломикаменем» [290, с. 43], у душі звичайної людини, у звичаях і традиціях, у народних моральних канонах, це Скарб, на який навіть Господь задивлявся:

*Та життя її так обікрало:*

*Турки й шляхта, підпанки й пани,*

*За сльозами невидима стала,*

*Само-бранкою стала од них* [290, с. 40].

У романі «Мама-Марія» більше п'ятдесяти вставних пісень і «пісеньок» (недарма авторська жанрова номінація – роман-пісня), які уже в назвах

розкривають ідею: «Земле рідна, земличенько...», «Самобранка», «Моя щаслива хатинонько», «Із душі павутинонька...», «Над рікою життя мого», «Наплакало дурне серце криваву рану», «Як виходили в похід, та й махновці», «Вишня-Всевишня», «Гей, козаче...» «Різдвяні свята». На думку П. Загребельного, твір Г. Лютого – це «незагойна пісня про матір українського народу, про наших матерів і бабусь, чиї вінчальні сукні зацвітають в скринях і прискринках!» [174, с. 363]. Пісня в романі – і наскрізний образ, і жанр-вставка, тобто носій жанру, й ідея твору: «*Родило поле нашому роду / Пісенний хліб, а ще – народні рани...*» [290, с. 42]. Пісні, що співали герої (переважно Марія), вирізняються ліричністю і, головне, відтворенням реалій.

Масштабність зображених подій, багатоаспектність порушених проблем вказують на романну форму «Мами-Марії». Для твору характерна розгалуженість сюжетних ліній, стрижнем яких є головна героїня Марія, якій Господь подарував спрагу «відчути душу рідного народу» [290, с. 206]. Вона ідентифікується з Божою Матір'ю, Матір'ю українського народу, яка не має ні часових, ні просторових кордонів, і рідною Матір'ю поета. Авторське жанрове визначення роману «Мама-Марія» апелює до образу, який є головною частиною тексту, «вводиться в образну структуру твору і є вираженням авторської позиції» [295, с. 303]. Образ Марії в романі Г. Лютого виконує функцію об'єднувального ядра, навколо якого зосереджені всі персонажі – Автор, Літописець, Богдан, Скрипаль, Притика, Салій, Вічна Гостя, знахарка Горголя, Гафія, Час, – котрі додають свої вагомні штрихи до літопису тоталітарної дійсності в Україні.

Починається роман-пісня присвятою: «Мамі моїй Марії, роду моєму красному, землякам, тій босоніжній споришевій (від обрію – до колиски) стежці, що привела мене народитися українцем, присвячую...» [290, с. 10], – відповідно й екскурсом у дитинство, спогадами про рідну землю, яка учила простому й вічному. Автор зізнається, що він усе те ввібрав у себе, «чужинського – катма», він українець і на «вражі істини плює». Г. Лютий низько кланяється своїм предкам з Того Світу, які «диктували» й допомагали



писати твір: «Встають допам'ятні вкраїнці / І ненароджені усі. / У цій, наболеній по вінця, / У цій наплаканій красі» [290, с. 11]. Автор тому й звертається до Часу як до свідка всього, що було й що буде. Він із сумом зазначає на початку роману, що на березі Всесвітнього океану Час підготував народові хвилю забуття і щоб цього не сталося, вирішив у діалозі-зверненні до читача передати найпотаємніші нюанси людських почуттів і реалій. Саме Час «найкраще ловиться у ятері пісень» [290, с. 78], і поет у нього вчиться бути літописцем:

Перед Твоєю сповіддю я голий.  
Лише у двох ми здатні оживать!  
В Тобі усі, з ким мав і хліб, і постіль,  
Обличчя мами, татове плече.  
Ти в світ пустив мене, спасибі, в гості,  
Мені Вкраїна піснею пече [290, с. 14].

Доля Марії є типовою для багатьох українців ХХ століття. Із мешканців хутора не «зосталось ні душі», усі померли від голоду, врятувалася лише Марія, але запам'ятала прохання бабці-ясновидиці, не забувати нікого. Героїня була серед тих небагатьох, хто, дочекавшись «лободи», вижила й заспівала пісню, яка на генетичному рівні з покоління в покоління передавалася у їхній родині, недарма ж їх прозвали Стоголосі: «Так співала мама. Так і я співаю. ... Ту, що в ній блукає доленька народу...» [290, с. 27]. Марія не уявляла життя без пісні, у якій «висока» мова, щось «святе»:

Вірите, безсила, я давно б здалася,  
Якби тої пісні та й не напилася.  
Мама в час останній теж заповідала,  
Щоб пісні я людям наші заспівала...  
Я й мовчу – співаю, як ота діброва.  
Кожна нова пісня – для душі обнова.  
Вірю, скласти пісню – мовби народитись.  
Мама говорили – Богу догодити... [290, с. 27].

Почута пісня у виконанні Марії нікого не залишила байдужим: від безштанька до Секлети, яка півсела прокляла: «Цей голос – наш. Повірте ж ви собі! / Свята вода так небесами кропить» [290, с. 46]. Богдан зжалився над сиротою, привів у свій дім й дивився на неї, як на «живу ікону». Вона стала донькою Дзвона й співала про історію й душу свого народу, а в літах «зійшла» на ікону, щоб на неї молилися діти.

Контамінація в романі Г. Лютого передбачає жанрові сполучення, що виникають під час інтерференції творів усної народної творчості і художньої літератури, зберігає сліди різних джерел, засвідчує культуру синтезу рівнозначних мистецтв. Як зауважує Т. Дігай, «Мама-Марія» Г. Лютого – синкретичний роман, бо є своєрідним «сплавом» народної думи, поеми, героїчного епосу, баладної оповіді, казкових та фантастичних мотивів. Так, особливо відчутне взаємонакладання фольклору й високого поетичного авторського слова, є сторінки тексту, на яких згадано декілька фольклорних жанрів. Наприклад, на сторінці 274 – забавлянка, колискова, замовляння, казка.

Частина «На Бочанському мосту» – це цикл жартівливих *частівок* про життя односельців одного з кутів, а «Борщ варила...» – історія про велику родину Богдана, розповідь, яка сприймається як *легенда про народження дітей*: «Встала борщику зварити – / Чоловіка покорити. / Та й пішла я по капусту, / А там діток густо-густо: / І окаті, і кирпаті... / Зупинилась я на Каті... / А пішла по бараболу, / Глип, у ній пустує Коля... / По буряк я ще ходила. / Був там вибір ще з Христин – / Не могла не принести... / А як рвала я горох, / Упіймала зразу трьох: / Олю, Йванка, ще й Софійку – / Каверзуху-довговійку. / Доки монялася з ними / Бог послав мені Якима, / А верталась по окріп, / То знайшовся ще й Охрім. / Так допоки борщ варила, / Вісім діточок зловила» [290, с. 48]. Пісня «Самобрака» – це інтерпретація *легенди* про найкращу у світі «раїну», Україну, яку навіть Бог собі обрав.

У романі багато зразків дитячого фольклору: *колискові* – «І снівся їй аж на воротах раю. / В червоних чоботах її ласкавий кіт» [290, с. 274]; *забавлянки* – «Мій ти онучку, / Дай праву ручку. / Ніженька права, / Ступай на отаву, / На

теплу земельку, / На білу постельку. / Чуєш, не гайся, / Вже й привітайся,  
 / Смійся – / Не бійся, / Сійся-родися» [290, с. 274]; *пісні-заклички*, що  
 переходять у *пісні-забавлянки* – «Дощику-дощику, припусти / На городи  
 й капусти, / На мишки полівку... / На дитячу голівку» [290, с. 41]; *дражнилка*,  
 означена як «пісенька» – «Що за лихо – наш Порфір, / В нього кеба набакир.  
 / Він мене не слухав – / Знов поснідав муху. / Ой, не муха то була,  
 / А розлючена бджола – / Бджілка солоденька, / Я вже й не раденька»  
 [290, с. 71]; *казки-небилиці* – «А у нашого сусіда Марченка меду мало, / Він  
 свою бджолу зарізав сину на весілля, / Півсела гуляло, / Мед-гілку пило, / По  
 вухах текло, мені не дісталось» [290, с. 86]. Казкові образи переносять уяву  
 читача і до народного зразка і в дитинство – «мене бавив, / як мама в роботі  
 лишала, – / І Братичок-Вовчик, і грізна Коза-Дережа» [290, с. 196]; «А на  
 шибках два морозенки вражі / Котигорошка кличуть на ставок» [290, с. 273]; «Й  
 телесувався довго ще Телесик, / І хату піднімав Домовичок...» [290, с. 274]; «Й  
 дівтору морозець співучий / Материнськими звав голосами, / Як Телесика звав  
 Вовчисько... / Рукавичку червону місяць / На снігу кинув зовсім близько, / Щоб  
 хмарки вибігали з лісу: / Їжачком у жовтавім листі, / Лисенчатком під колір  
 меду, / Жабеням – голубим, іскристим, / вайлуватим рудим ведмедем...  
 / Рукавичка кругліла повна – Аж поролась на річці крига» [290, с. 277].

Як уже зазначалося, у романі «Мама-Марія» більше п'ятдесяти пісень, які  
 сприймаються не як жанр-вставка, а як поетичний епос про тяжку долю  
 високодуховного народу. Пісні й «пісеньки», як їх означив поет, стилізовано  
 під літературні й фольклорні – «Очі чорні», «Знов коло мами вишня зацвіла...»,  
 «Косили косарики», «Хміль», «За рікою дві могили», «Вже красне сонечко...» –  
 піддано переробці, «змішано» з авторською нарацією про трагічні події в  
 Україні, а саме: «Цвіте терен...» – «Цвіте терен, терен цвіте / Щедро в Україні –  
 / Як волосся посивіле / На малій дитині... / Ту зозулю, що кувала, / В ланцюг  
 закували. / Тих синопків – як листочків – / Голови на палях!» [290, с. 69];  
 «Котигорошко» – «В степу зоряній вишиванці, / Щастям кликаний всі часи,  
 / Народився син та й у бранки – / В Україноньки зі сльози. ... / Змію голови всі

розбиті, / Хто супроти ще – тільки лжа. / Розпинали хлоп'я неситі, / Що Вкраїнонька та й чужа!» [290, с. 313].

Особливою виразністю характеризуються пісні про махновську вольницю, коли «Червоні й білі сунули степами... / А з Гуляй-Поля виступав Махно» [290, с. 304] проти «голоду і долі» – «Тарпан», «Махно – цар, Махно – Бог...», «Як виходили в похід, та й махновці...», «Столиця степів», «Чорний прапор», «Махновська», «Шаблі».

Протягом усього роману ми зустрічаємося із носієм народного епосу, кобзарем у різних іпостасях: на початку твору – це кобзар-пророк. На ярмарку співець сповістив, що скоро степ «криваво запалає», будуть зміни у суспільстві. У кінці роману він жалібно грає в Каневі, «кланяється Тарасу». І кобзарю, й автору сумно від того, що пісня втрачає слухача, мало хто цікавиться минулим: «А де ж народ? Хто слухатиме ліру? / Хто тій бандурі сльози повтира?» [290, с. 345].

Т. Біленко аргументовано доводить, що в романі подано значущі (од колиски до останнього пристанища) події в житті народу. «Це весілля, толоки, рибна ловля, вечорниці, святкові гуляння, поминки... І подані вони, як правило, не лише енциклопедично вичерпно, а й з допомогою схожих на насіння твоєї душі поетичних образів, передбачаючи майбутнє воскресіння із літописного слова» [35, с. 385].

«Мама-Марія», за означенням Г. Лютого, – це солодке перевантаження душі «сльозами, світом, любов'ю» [291, с. 4], що, окрім понадчасової магії, розкриває конкретний час і контекст історії – події громадянської війни, голодомор, більшовицьке виорювання домовин, нищення українського Слова, руйнування храмів («Смерть дзвона»). У романі-пісні автор не лише репрезентував духовність української нації, а вказав і на недоліки: довірливість, безпам'ятство, «розвінчав правду», що сльози землі, горе, від якого божеволіли жінки принесли ті, хто «ізроду нивки не орали, / П'яниці і бездушні жебраки...» [290, с. 340].

Автор у творі поставив завдання: «Відчути душу рідного народу, / Оту любов, з якої ти з'явивсь» [290, с. 17], – і з ним майстерно впорався, створив поетичну епопею, зафіксований факт буття народу, у якому «епіка перетікає в лірику, і лірика не визнає ніяких хронікальних рамок» [414, с. 366], у черговий раз художньо розкрив «брехливість тоталітарної ідеології, зокрема тієї, яка отримала назву офіційної правди» [131, с. 177].

Головною ознакою манери письма І. Козака, відомого закарпатського письменника, Л. Повх назвала *одвічну народність*, яка зближує відточеною гранню в романах у віршах «Віків передзвони», «Покута», «Прозріння», «Сповідь» [365, с. 13]. Народність стилю автора проявляється не лише у відтворенні етнобуття закарпатців, описі звичаїв і традицій, уведенні в текст народнопоетичних зразків, вживанні різноманітних фольклорних віршованих форм, а й через реальність зображення життя українського народу, щире співчуття його тяжкій долі.

Роман у віршах «Віків передзвони» І. Козака – це «доторк до минушини». За жанровим визначенням автора – це твір *з уст народу а й боли серця*, у якому поєднано суб'єктивні узагальнення народних легенд і переказів і «суб'єктивність суто індивідуального погляду» [461, с. 5]. У сучасному авторському номінуванні жанру виділяється певна тема, яка розкривається у творі і в «грі з читачем», що є однією з ознак постмодерністської естетики. Після ознайомлення з назвою і жанровим визначенням читач «вибудовує передбачену модель розвитку сюжету, додумує те, що, можливо, не розказано автором, таким чином є співавтором читаного тексту» [332, с. 205].

Д. Федака писав, що для поетичного епосу І. Козака характерна «довга співанка-балада, чотири-п'яти-шести рядкові наспіви, старовинна колядка, блискітка-коломийка» [461, с. 6], які є ядром образного й ритмічного ладу. Твір вирізняється панорамністю та хронологічною послідовністю зображення подій у розмаїтті тісно переплечених сюжетних ліній, наявністю справжніх, історичних персонажів, окрім тези про відсутність родини Федора Фекети (насправді він мав дружину Анну Фекету, у дівочстві Вакула, дітей, сестру

Анастасію та двох братів Михайла і Петра), що дає підстави визначити жанр твору як *історичний роман у віршах*.

Структурно роман у віршах нагадує народнопісенний твір, думу: складається із «Заспіву» («заплачка»), основної частини («власне думи») й «Виспіву» («славословіє»). У творі І. Козака переважають дієслівні рими, чітка й хронологічна фабульність, описова манера оповіді, яка має потужний ліричний струмись (авторські відступи, ототожнені з своєрідними філософськими рефлексіями, лаконічні пейзажні замальовки, проникнення у внутрішній світ героя), яскраво виражений прийом ретардації (уповільнення розповіді через вкраплення авторських відступів, непередбачувану зміну віршованого розміру).

Але ж твір «Віків передзвони» автор номінував не лише як *роман у віршах*, а й *з уст народу а й болі серця*, бо він присвячений побутовим, на перший погляд, подіям невеличкого села Тур'я-Ремета Перечинського району Закарпатської області, зокрема постаті сільського листоноші Федора Фекети, якому односельчани на знак вдячності за самовіддану і часто безкорисливу працю в середині XIX століття встановили пам'ятник. Цей витвір народної глибокої поваги й досі дивує не лише його краян, а й увесь світ, до того ж, не існує аналогів таких пам'ятників. Саме легенди та перекази про славетного земляка письменник взяв за основу роману і вирішив: «...Розповісти всьому світу, / Бодай лем краянам, / ...Як переказують / Та й із легенд, / Й не без фантазії, / Жив був єден / Дідо в Підгаїні» [219, с. 20]. Зі спогадів старожилів відомо, що Федір Фекета обслуговував дільницю каретно-поштового зв'язку, що охоплювала майже всю Турянську долину. Щодня листоноша, якого тоді шанобливо називали «послом», долав близько 60 кілометрів, доставляючи землякам з Ужгорода газети, листи, грошові перекази. Шлях пролягав через гори, струмки і ріки, не раз зустрічав він ведмедів і рисей, але завжди вчасно приносив пошту. Проте його все ж спіткала біда: перегрівшись у дорозі, він напився гірської крижаної води, тяжко захворів (інша версія – провалився під лід) і помер від запалення легенів. Селяни не забули легендарного листоношу:

на фасаді місцевої церкви з'явилася меморіальна дошка з барельєфом сільського поштаря з написом: *«Федор Фекета. В пам'ять приязности, тверезности, честности, послужности посла»*. За записом у книзі сільської церкви та свідченнями праправнука Івана Фекети поштар помер 18 березня 1839 року. Меморіальна дошка на стіні храму збереглася до наших днів, а в 2000-х Федору Фекеті спорудили пам'ятник у закарпатському райцентрі Перечин (скульптор – заслужений художник України Михайло Белень).

Відображення життєвої правди засобами фольклоризму в романі «Віків передзвони» має як традиційні, так і цілком індивідуально-авторські особливості. Поняття фольклоризму в художньому творі розглядається у кількох понятійних площинах, ми ж акцентуємо на таких, як історичне явище, що відображає певний рівень світогляду суспільства в ту чи ту епоху і втілюється в мистецьких контамінаціях двох художніх систем, акумулюючи мистецький досвід цих парадигм; як одна із стадій і форм функціонування фольклорного матеріалу, що диктується іманентним розвитком словесного мистецтва; як явище, що виникає в процесі творчого освоєння фольклорного матеріалу індивідуальною творчістю в межах літературного твору [459, с. 400–401].

Роман у віршах «Віків передзвони» І. Козака – це контамінація народнопоетичних жанрів, фольклоризмів у літературному тексті. Фольклоризм спирається на традиції фольклорно-літературних взаємин, коли, орієнтуючись на фольклорну поетику, автори художніх творів трансформують, переосмислюють чи розбудовують традиційно фольклорні мотиви, образи, композиційні схеми та художні засоби у канві власного художнього тексту.

Полівимірність фольклоризму передбачає відповідний підхід до його вивчення, а саме: функціональний аспект використання фольклорного елемента на стильовому, жанротворчому, системотворчому рівнях; трансформація фольклором на формальному і змістовому рівнях; зближення з фольклорним джерелом, уснопоетичною естетикою та поетикою. У романі у віршах І. Козака – це:

– відтворення конкретних етапів звичаєвості та обрядовості (весілля, хрестини, поховання, проводи в рекрути, святкування Різдва, Великодня, Покрови), народних ігор, забавок («Дубак», «Судця»), використання народних спостережень-прикмет («*Ти йди! Путь далека, / Й Уж ся каламутить... / Така зранку спека – / Гроза може бути*»; «*Весна рання й тепла дуже. / Над селом лелечки кружать*» [219, с. 32]);

– введення у текст живої народної мови з чітко діалектним колоритом (зображуються події конкретного закарпатського села певного часу з особливостями соціального, національного устрою), репрезентованої не лише на лексичному рівні (уклав словник ужитих лексичних діалектизмів), а й на граматичному (особливості закінчень іменників: *дівков, пяницьов, трісков, невістков*; специфічна побудова речень: на кшталт «*Бог'ня побив із пяницьов, / Проп'є вишиткой а й землицю!*»);

– застосування фольклорної стилізації, постійних епітетів, метафор, порівнянь та інших тропів (найпродуктивніше епітетів: *ясні зорі в небі свіять, синій Дунай, явір молоденький, ведмідь бурий, сонечко ясненьке, коні чорні й вороненькі*); синонімічних фольклорних пар, тавтологічних зворотів (*отця-матері, дівка-відданиця, циганка-парадниця, цар-король, моря-океани*); назв сакральних рослин (*дуб, явір, вільха, верба, вінки, сплетені з ялини*), що використовують під час обрядодій; художнього паралелізму («*У явора й досі / Листочки зелені: / Весна ж бо – не осінь, / Ото – як і в мене*»; «*Офіцір уздрів Фекету. / От-от стрілить, чи багнетом... / Де й взялися з вітром хмари / Блискавиця й грім ударив*» [219, с. 57]);

– у фольклорній традиції подано портретні характеристики героїв (наприклад, Ілони: «*В неї очі сині-сині, / Личко рум'яненьке, / Губки пишні, як малини, / Айбо солоденькі*» [219, с. 106]); вживання слів із зменшено-пестливими суфіксами як засобів ідеалізації героїв, віддзеркалення їхнього внутрішнього стану та підсилення ліризації оповіді: *циганочка, зозулечка, співаночки, земелька, вдовиця, дитятко, раненько, соколонько, додомоньку, правдонька*.



У романі у віршах «Віків передзвони» не просто згадується про якийсь звичай, обряд, а детально художньо ідентифікується підготовка й проведення його. Як сценарій народного дійства сприймається реципієнтом опис весілля з дійовими особами, вставними піснями, побажаннями: «Довкола весілля: / Знай собі гуляють, / Свашки за повір'ям, / Дві гуні чіпляють. / Навпроти, де сіли / За стіл молодята, / Аби не вдовіли / І були багаті...» [219, с. 145]. Майстерно й колоритно обігрується колядування: «Вже Різдво. Десь колядують, / Щастя-доленьку вінчують» [219, с. 109]. Це своєрідна ремінісценція історії про народження Ісуса Христа, початок якої є авторською стилізацією народного зразка на Закарпатті, – прихід Пастиря з братами, який просить дозволу повідати: «Я єм пастир із города Віфлеєма, / Приніс вам Вертеп / Віфлеємський, / Котрий так довго жданий / Й лиш нині прославлений. / Если поволите, я вам повідаю, / Як Ісус родився» [219, с. 109]. Основна частина близька до фольклорного варіанта різдвяного колядування, в якому використано контамінації загальновідомих колядок, цитат з Євангелія, які є змістовою і структурною складовою, і народного святкування, і тексту роману. Кінцівка дійства закінчується колядкою, у канву якої вплетено ім'я адресата – коханої Федора – Ілонки: «Ілонко-душко! Колядка довга. / На вік здоров'я / Так би сьте ся мали, / Як земля в Русали» [219, с. 120].

У спогадах про Великдень відтворено й підготовку до свята, і його відзначення, наприклад, *таїнство писанкарства*: «Візьме, найперше, / Свічку розтопить. / Тоненьким перцем / Тоді виводить. / Ніби за нитков. / А що не видко – / Змішає фарби, / Всяке там глиння, / Зілля, навари / З трав, цибулиння... / Й порозмішає / В малі горнятка... / Вміє вмочити / Всі боки файно, / І посушити» [219, с. 124]; *обряд освячення паски на Великдень*: «День встав тільки / Навкруг церкви, по груночку, / Попід липами віночком / Оповіті рушниками / Повні кошики дарами. / Паска – сонечко ясеньке. / Грудка сиру чепурненька. / Шинка, гуджена ковбаса, / Вино біле й рум'яненко, / Сіль, а й хрін, овечка з масла, / Нова свічка у пшениці / Й писаночки-парадницьі» [219, с. 125]; *обливання у Великодній понеділок*: «Рано-раненько / У понеділок

/ Федор скоренько / (Святеє ж діло) / Йде поливати / Кого – се ясно, / Й з рук’ї дістати / Писанку красну... / Облив’ї усеньку / «Воїстен воскреснув!» / Вона потихеньку / Встає й мене хрестить» [219, с. 126–127].

Поетична сюжетна лінія твору постійно переходить у пісню, баладу, народний плач, до того ж, настільки гармонійно, що досить складно відокремити створене автором від оригінального фольклорного зразка. Наприклад, *тости-побажання*: «– Наливайте, любі гості! / Най росте Катка велика / Мамці, няньові на втіху. / Най минає всяке лихо, / Хижа повна буде сміху» [219, с. 80]; *голосіння* Федора Фекети за дідом: «– Ой дідику милий, / Лем ня не лишайте / Вже мало спочили... / Вставайте, вставайте! / Землиця студена, / Та я вам поможу... / Іміться за мене / Не вмирайте прошу» [219, с. 42].

Головними критеріями змісту роману є насамперед морально-етичні норми, за якими живуть герої твору та шукають відповіді на питання: «Чому, Боже, отак люди / В гріховнім шаленстві / Сатаніють, душі гублять / Для миті блаженства?» [219, с. 66]. Герої дотримуються й пропагують християнську мораль: читають *молитви*: «А я в ім’я Господа кличу: / „О Господи, / визволи ж душу мою!” / Господь милостивий, / Та справедливий, / і наш Бог милосердний / Пильнує Господь / недосвічених, – став я нужденний, та Він / допоможе мені!...» [219, с. 40]; ходять на *сповідь*: «Заспокойтесь. Господь вірним, / В кого сповідь всяк одверта, / Його волі став покірним – / Всім дарує милосердя. / Серця наші од природи / Так устроєні на світі: / В днину скорбної невзгоди / Мусять стерпно одболіти» [219, с. 65]; *моляться* не лише в храмі, а й у каплиці: «Вже видів каплицю: / Син Божий прикутий. / Усяк подорожній, / У кого душа є / Не грішна – побожна – / Молитись тут має!» [219, с. 138]. А в скруті завжди щиро прагнуть допомогти тому, хто поруч, хто по-справжньому любить свою землю й готовий стати на її захист, хто вміє віддано кохати, як головні протагоністи Федір та Ілона.

Варто погодитися з думкою К. Левченка, що роман у віршах «Віків передзвони» є «справжнім поетичним закарпатським дивом: пісенно-трагічний епос частки України, що тривалий час була відірвана від загалу, але оберегла

себе від поглинання сусідніми народами» [263, с. 5]. Як уже зазначалося, роман у віршах І. Козака – контамінація різних народнопоетичних жанрів, у яких переважають сумні мотиви. Це й співанки, і рекрутські, і заробітчанські пісні, невеселі мотиви й у весільних піснях, адже дівчину віддають за нелюба. Чергування пісень, використання традиційних фольклорних зачинів на кшталт «Полетіла зозуленька...», «Ой летіли гуси з далекого краю», «Ой за тою за горою» створює особливий темпоритм оповіді, рухає або ж уповільнює сюжет, розвиток дії, уможлиблює авторський висновок: «Пам'ять зіткали ми / з сонячних струн, / Й пісня цимбалами – / Вічності сум» [219, с. 172].

Роман «Віків передзвони» Івана Козака – майстерна спроба поетично інтерпретувати та висвітлити відомий історичний факт із буднів поштової служби Закарпаття першої третини ХІХ століття, уславити постать сільського листоноші Федора Фекети, який є узагальненням трударя-українця з кришталеву чистими й високими морально-етичними цінностями, який за свою життєву позицію, чесну й самовіддану працю на благо інших навіки закарбувався в пам'яті рідного краю, рідного народу і продовжує бути прикладом для наступних поколінь: «В знак шани – статуя. / Граф який, цар? / З роду незнатного / Бідний поштар. / В честь твою вписані / Літери сі / Всяк поклонись до них. / Й мовчки постій» [219, с. 173]. Ідея роману у віршах, проблематика та художня форма зрозумілі й дорогі кожному свідомому українцю, адже в них закодована глибока історична пам'ять, яка застерігає та захищає людину від перетворення на манкурта та ренегата.

Отже, романи у віршах «Мама-Марія» Г. Лютого та «Віків передзвони» І. Козака є творами, у яких контамінація наявна не лише на поетикальному, а й на жанровому рівнях. В авторській жанровій номінації творів подано оновлення, самобутність художнього осмислення жанру – *роман-пісня, з уст краян а й болі серця* – синкретизм фольклорної і літературної пісень, суб'єктивне узагальнення легенд і переказів. Твори характеризуються реальністю зображення життя українського народу (на Півдні й Закарпатті),

його тяжкої долі, особливо за часів тоталітарної дійсності, вказують на нерозривний зв'язок із фольклорно-етнічним духовним світом.

#### **5.4 Художня автентика козацького буття: «текст у тексті»**

Текстотворення романів у віршах виражається на міжтекстовому і внутрішньотекстовому рівнях через уведення фрагментів з інших текстів. Питання семантичних і структурних відношень між текстами «дотичне до проблеми творення смислів і в просторі окремого тексту, і в просторі культури загалом» [67, с. 58]. Одним із перших розкрив структури «прирощування смислів» – «текст у тексті» і «текст про текст» – в художньому полі Ю. Лотман. У статті «Текст у тексті» (1981) він визначив дві основні функції, які виконують тексти в загальній системі культури. Перша – це адекватна передача значень, яка використовується, коли збігаються «коди того, хто говорить, і слухача і, відповідно, якщо однозначність тексту максимальна» [285, с. 583]. Друга – творення нових смислів, основною структурною ознакою тексту у цій функції є «його внутрішня неоднорідність. Текст – це механізм, утворений як система різних семіотичних просторів, у континуумі яких циркулює деяке вихідне повідомлення» [285, с. 584]. Осмислюючи автентичність козацького буття в історичних романах у віршах, неможливо обійти міжтекстові взаємодії причинно-наслідкової залежності одного тексту соціокультурного, літературного контекстів від інших, від побутових реалій, виявлення їх «джерел», які суттєво прояснюють художні деталі, образи і т.ін. Ю. Лотман писав, що текст завжди включений у будь-який (історично реальний або умовний) контекст. «Та історико-культурна реальність, яку ми називаємо „художній твір”, не вичерпується текстом. Сприйняття тексту, відірваного від його позатекстового „фону”, неможливе» [284, с. 213].

Волелюбство, військові подвиги, лицарство, безкорисність козаків до цього часу є об'єктом романтичного та реалістичного зображення в художній літературі, бо з давніх-давен для світу вони були символом України в боротьбі

за незалежність і державність [336]. Попри знищення, переслідування та всі перипетії тоталітарного часу, козацькі звичаї і традиції вижили й продовжують активно відроджуватися. Як зауважує О. Гриценко, «„козацький звичай” – своєрідний лицарський кодекс честі, січове bushido, що було потім перейняте (коли не як спосіб життя, то принаймні як ідеал, єдино вартий „справжнього козака” – сиріч справжнього українського мужчини) спершу реєстровим козацтвом, а відтак і всім українським суспільством» [120, с. 290].

У наукових джерелах, художній літературі, переважно історичних жанрах, зокрема й історичних романах у віршах, автентиці козацьких звичаїв відводиться особлива концептуальність у творенні художньої версії буття народних лицарів, яким ще з юності «щоночі марилося Січ!» [455, с. 21]. Романи у віршах мають багато сюжетних паралелей із жанрами героїчного національного епосу, репрезентують художню картину світу козацької спільноти, канонізують військові професійні знання, правила проведення обрядів, подають неписаний моральний кодекс поведінки козака, для якого в бою загибель – «вірна путь до раю» [452, с. 48], наголошують на обов’язковості виконання звичаїв роду, Січі, соціуму:

Колись туди збігались відчайдухи  
І клали за Вітчизну живота...  
Ми там раніш трималися закону,  
Й кому втрапляла під хвоста шлея,  
Той козарлюга, мабуть, аж до скону  
Не забував колесного кия.  
Боялись, як зайці на перелазі,  
Бо був закон і був Господній страх [454, с. 77].

У романах у віршах «Чисте поле» Л. Горлача, «Маруся Чурай», «Берестечко», Л. Костенко, «Маруся Богуславка», «Бунтарська галера», «Іван Сірко» М. Тютюнника художньо репрезентовано з дотриманням історичної достовірності такі козацькі звичаї, як відданість рідній землі; шанування християнської віри; побратимство; духовне, морально-патріотичне виховання;

знання народної медицини та гартування волі; уміння грати на народних музичних інструментах, розважатися танцями, піснями; проходження своєрідного стажування джури («чури») для отримання статусу козака; пошанування жінки; присвоєння почесного прізвища. На художньому осмисленні деяких з них, що розкривають автентику звичаїв та їх роль в осягненні культури й побуту українського народу, явищ художньо-естетичного, пізнавального характеру, декодування у структурі творів, у яких прочитуються сучасні суспільні та морально-етичні проблеми, зупинимося докладніше.

Д. Яворницький писав, що «запорозькі козаки» як зовнішнім виглядом, так і за внутрішніми якостями «загалом були характерними типами свого народу і свого часу» [513, с. 173]. Найкращою похвалою для хлопця було почути, що він козак: «Іван же вийшов і лицем, і станом, / Й характером – справжнісінький козак» [455, с. 24].

Саме введені в структуру романів у віршах «тексти» про козацьку автентику виконують роль інтерпретатора, тобто «пропускаються крізь код традиції, крізь якісь інші тексти» [284, с. 210]. На думку В. Просалової, виділені Ю. Лотманом «текст у тексті» і «текст про текст» відзначаються високим ступенем узагальнення. «„Текст у тексті” – наслідок художнього синтезу, проте вмонтований в інший твір чужий фрагмент – це не лише „текст у тексті”, а й „текст про текст”, бо введена чужа частина – своєю співвіднесеністю з новим контекстом – характеризує прототекст» [380, с. 31].

Колоритні картини козацького буття в історичних романах у віршах письменники часто подають у ретроспекції героїв похилого віку, які не з чуток переповідали життєпис, а самі були очевидцями та учасниками подій – дід Галерник («Маруся Чурай»), дід («Берестечко»), Максим Загреба («Маруся Богуславка»), Іван Сірко («Чисте поле»), старий козак Стручок («Іван Сірко»):

Та де ж вона взялася, та напасть,  
що козака старого підкосила?  
Здавалосьь, впасти із коня не дасть

Іще сто літ в походах бранна сила...  
 Лиш пам'ять ще пручається у серці...  
 і образи усіх, кого ти знав,  
 з ким хліб ділив, кому прощав провину,  
 кого по смерті чесно поминав  
 за добрим звичаєм, а не для чину?... [113, с. 480].

Відомо, що на Січі надавалася перевага формуванню національного лицаря-захисника, проте одним із архаїчних елементів культури українського козацтва є своєрідне ставлення до жінки. Роман Каторжний («Бунтарська галера»), пройшовши важку невольницьку каторгу, Січ, тяжкі бої, своєму сину наказує: «Але ніколи – сину мій! – ніколи / Меч не здіймай на матір чи дітей» [113, с. 119]. Життя героя роману є типовим для козака тогочасся: сирітство, «братів украли людолови», шляхетне й земне почуття до найкращої дівчини в селі, отьмарене більш як двадцятирічною розлукою з нею через полон. Парубок виховувався в середовищі, принципом якого було: перш ніж одружитися, «Любов до Батьківщини доведи!» [452, с. 26], тому й подався «загартуватися», а коханій мовив: « – Піду на Січ – за мене помолися. / А як вернусь – то зразу ж під вінець» [452, с. 28]. Але на довгі роки став бранцем галери «Сарна». Богдан на все життя закохався в Марусю Богуславку (однойменний роман М. Тютюнника), але теж вважав, перш ніж одружитися повинен виконати чоловічий обов'язок – повоювати на Січі. Бути дружиною козака було почено, до неї завжди ставилися з пошаною. Тому головний герой романів у віршах «Чисте поле» Л. Горлача, «Іван Сірко» М. Тютюнника – Іван Сірко неодноразово роздумує: «Хтось труситься за славою й багатством, – / Моє ж багатство – діти і жона» [455, с. 48].

Д. Яворницький в «Історії запорозьких козаків» зазначає, що серед кримінальних злочинів у козацькому середовищі був «зв'язок із жінкою і содомський гріх, з огляду на звичай, що забороняв січовим козакам одруження; кривда жінки, коли козак «знеславить жінку, яка йому не належить», бо такий злочин «до знеславлення усього Війська Запорозького

служить» [513, с. 150]. Запорожці переважно залишалися неодруженими, бо говорили, що неодружений думає про Господа, а одружений про жінку, хоча були й сімейні козаки. У їхніх сім'ях панував культ батька й матері, бабусі та діда, роду й народу. В українській весільній обрядовості йдеться про такий вид шлюбу, як весілля замість страти козака. Тобто, коли козаку виносять вирок, дівчина може зупинити рішення, запропонувавши взяти його за чоловіка, у такий спосіб даруючи йому життя, але при умові, що обличчя в неї буде закрите: «Попробуй угадай, яка вона, / лебідку білу візьмеш а чи гуску» [113, с. 525]. Г. Боплан ще в XVII ст. «розповів» про звичаї України, зокрема весільні, яких дотримувалися, але багатьом вони ще в той час могли «видастися новим і неймовірним» [66].

Історичний роман у віршах Л. Горлача «Чисте поле» – художній звід автентики козацьких звичаїв і традицій. Наприклад, в одному з епізодів ідеться зразу про декілька таких звичаїв: крадіжку, «скакання в гречку» й весілля замість страти. Колоритно зображено, як козаки дотримувалися своїх «законів», тому не могли зробити виняток і для молодого, сміливого побратима Василя, який хоч і був «із вогню та в воду» [113, с. 524], у походах «не давав спуску / ані собі, ні вірному коню» [113, с. 527], але коли без дозволу куреня поскакав до дівки, вкравши «діадему», «погребував звичаєм», тоді йому винесли вирок: «...на площі дачь кийв, / а вже тоді з петлею ожени, / аби ніхто із козаків не смів / нам звичаї прадавні осквернити [113, с. 524]. Усім було дуже шкода «козака-відчайдуха», і, коли було вирішено подарувати йому життя, запитали, чи хоче хто з дівчат врятувати козака – вийти за нього заміж:

– Я хочу цього козака в мужі, –  
спинилася та дівчина навпроти.  
Я придививсь: нівроку є крижі  
і груди, що не знатимеш скорботи.  
А цей люципер, товче пшоно,  
Втелющився у неї, мов у пустку,  
і прохрипів:



– Про мене все одно,  
але зніміть на мить із неї хустку.  
То ми й зняли. Стовбичим, як дурні.  
А він як закричить, дурило впертий:  
– Коли на ній женитися мені,  
то краще вже на шибениці вмерти [113, с. 525].

Цей епізод із твору демонструє не зневажливе ставлення козака до дівчини, яка «не припала» йому до серця, а є підтвердженням, що козаки були надто сміливі люди, яких не лякала смерть, і за свої вчинки готові були відповідати. Адже, ступаючи на Січ, козаки зрікалися старого світу і способу життя, у покараннях і стратах запорожці керувалися не писаними законами, а «стародавнім звичаєм, словесним правом і здоровим глуздом» [513, с. 149].

Роман у віршах «Маруся Чурай» Л. Костенко – це не тільки «народне життя у строкатому повнокров'ї» (В. Базилевський), «образно відтворена історична епоха» (Г. Ключек), а й звичаї та вірування, військове спорядження козаків того часу. Козак Лесько Черкес не міг змиритися з вироком, що Маруся Чурай «має бути карана на горлі, / на шибениці, значиться, обвішана» [237, с. 28], тому й нагадує полтавцям:

– Люди! Був же такий звичай?  
коли вели на страту козака,  
виходить дівка, вкутавши обличчя,  
що він не бачить навіть і яка,  
і каже:  
– От що, я з ним поберуся! –  
І віддавали ж смертника таки.  
А що, як я врятую так Марусю?!  
– То ти ж не дівка, тут же навпаки [237, с. 88].

Богдан Хмельницький у «Берестечку» Л. Костенко, засуджуючи за зраду дружину Гелену, згадав і козацький звичай: «Але якщо вже стрибати в гречку, / то хай би в гречці хоч добрий грек!» [236, с. 64].

Козаки у своєму середовищі створили й низку мистецьких, зокрема танцювальних, звичаїв, які поширювалися серед молоді-парубоцтва. Дослідники зазначають, що танець гопак виник у середовищі Війська Запорозького, має героїчний характер, містить хореографічну імпровізацію: стрибки, присядки, обертання й інші віртуозні рухи. В. Купленик переконує, що в середовищі запорожців-січовиків було створено танець, названий іменем їх творців – козаком, а гопак – це його видозміна. «Козак» виконували дві особи й вели між собою двобій-змагання, в якому були наявні веселість і жарт, шаленство і відкритий вияв емоцій, змагання в силі, вправності й творчій фантазії. Автор розвідки наголошує: «Козацькі танці виконувалися не лише для особистого задоволення й розваги. Вони мали значний елемент професіоналізму та вишколення. Окрім емоційної наснаги, танці запорожців мали розвинену танцювальну лексику з рухів, які увійшли до козака від ранніх танців-рухів, але ж і особливість танцю «козак», його імпровізаційний характер сприяли придумуванню нових, зовсім незнаних, рухів і комбінацій з них – колінець і фігур» [257]. Після скасування Січі танець відходить у небуття, як і все, пов'язане з козаками.

Про шаленство козацького танцю йдеться в романі у віршах Л. Горлача «Чисте поле». Після обрання Івана Сірка кошовим Іван Богун попросив старого кобзаря, каталізатора розкриття народної козацької душі, «веселу вшкварити», щоб горе «призабуть на час», той музикою пориває козаків до танцю, репрезентуючи потік колективного, несвідомого, що розкривається згодом у святенності обов'язку – обороні рідної землі:

І вдарив дід по струнах навідліг,  
Аж Лейба застрибав біля шинквасу,  
і старшина, поважна ще до часу,  
пустилася у танець, хто як міг.  
Метлялись шаровари, пояси  
Вились вужами, гупали сап'янці.  
Гуляла Січ, щоб знову стати вранці

на оборону, як у всі часи [113, с. 498].

Відродження України як самостійної незалежної держави сьогодні неможливе, на думку Т. Сердюк, без відродження української козацької духовності та козацького лицарства як невід'ємних складників української ментальності. Козацтво сприяло розвиткові численних видів українського мистецтва, збагачувало його творчими знахідками, новими художніми відкриттями, їхні фізичні якості вдосконалювалися в розвагах, різноманітних змаганнях та «...бойових танцях, які втілювали в собі елементи та прийоми самооборони, вимагали проявляти гнучкість, витривалість, швидку реакцію» [405, с. 143]. Одним із таких танців є гопак з композиційною структурою, в якому все підпорядковане тому, щоб «зобразити героїку, силу, мужність» [405, с. 144].

Колоритною є картина проведів уже немічного Струка в монастир, коли гуляли всі допізна, «як завше», з дотриманням усіх звичаїв, і старий козак не відставав від інших, бо «закони» ще з молодості знав:

Чи танцював, чи пробував стояти.  
 Бо під ногами начебто пісок.  
 А він ще й ноги то з носка на п`яти,  
 А то ізнов – з п`яти на той носок.  
 Та й хлопці вже неначе подуріли:  
 Пішли в танок – Господь не приведи!  
 Гатили в землю з усієї сили.  
 Аж он і жаби вилізли з води.  
 Та тут, мабуть, й не можна по-другому.  
 Щоб все було, як кажуть, без сучка,...  
 Ухоркались й попадали на лавку.  
 І завели ще пісню – й не одну.  
 А він, старенький, вже сидів і плакав,  
 Пригадуючи рідну сторону [455, с. 85].

У цьому епізоді танцем козаки засвідчили шану й повагу старому лицарю, який обороні України віддав життя, а з Січі йшов, не маючи нових онуч, а з чобіт пальці вилазили.

Новітні романи у віршах вражають бездоганним сплавом неперевершеної творчої манери володіння словом та знаннями про народне, козацьке буття того часу. Музично-поетична творчість, за висновками Д. Яворницького, – невід’ємний складник військової культури козацтва. Козаки були не лише носіями героїчної поезії, але і її творцями. Недарма герої романів у віршах часто згадують Козака Мамая, «узагальнено-збірний образ українського козацтва», «надіндивідуальний першообраз архетип» [327, с. 103] воїна-творця з потужною силою, воїна-мислителя з урівноваженим розумом та високою духовністю, який ніколи не розлучався не тільки з шаблею, а й із кобзою чи бандурою. Пісня була незамінною в середовищі і народу, і козаків. Тільки в тексті «Бунтарської галери» наявні неперебутні зразки фольклорної лірики (пісень історичних – «Ой, на горі та женці жнуть, / А попід горою / Яром- долиною, / Гей, широкою, / Козаки йдуть!» [452, с. 18]; суспільно-побутових та родинно-побутових – «Ой, гай, мати, ой гай, мати / Ой, гай зелененький, / Ой, поїхав з України / Козак молоденький» [452, с. 29]; «Стоїть явір над водою, на воду схилився, / Сидить козак у неволі, тяжко зажурився / Не хилися, явороньку, ще ж ти зелененький, / Не журися, козаченьку, ще ж ти молоденький» [452, с. 92] та героїчного епосу – «Полинь ти, соколе ясний, / Брате мій рідний, / У городи християнськії, / Сядь-пади в мого батька й матері / Перед воротьми, жалібненько загуди, / Про мою пригоду козацьку / Рознещасную розкажи-проквили...» [452, с. 9]).

Серед козаків існував звичай надавати «прізвиська» товаришам. Як офіційна назва прізвища з’являються в українських документах XIV – XV ст., їх мали представники тодішньої суспільної верхівки. Купівля і продаж майна, передача його у спадок – ці та інші юридичні дії потребували точності в оформленні. Так з’явилися спадкові родові прізвища, основна ж маса населення України здобула прізвища після того, як у 1632 році київський

митрополит Петро Могила доручив парафіяльним священикам вести метрики народжених, одружених, померлих. Багато прізвищ з'явилися в часи козаччини, оскільки під час вступу на Січ козак змінював своє старе прізвище на нове, часто, щоб його не могли знайти: «Самара пливла, наче аж нерухома. / Просмолена чайка здіймала корму. / І добре було Новохрещі удома – / у чистому полі, що снилось йому» [113, с. 555].

Козаки настільки прославилися своєю мужністю, волелюбністю та дотепом, що навіть російські офіцери й сановники вважали за честь записатися до їхніх куренів, стати їх почесними членами й отримати атестат на звання «курінного товариша». Наприклад, Григорій Потьомкін був уписаний у курінні списки під прізвиськом Грицько Нечос (Нечеса), оскільки він носив велику перуку.

Запорожці були майстрами розповіді, уміли підмічати смішні риси в інших і передавати їх у жартівливому, але ні для кого не образливому тоні. Д. Яворницький писав, що саме цією рисою частково пояснюються й дивні «прізвиська», які вони надавали новачкам, які приходили на Січ: Гнида, Півторакожуха, Непийпиво, Загубиколесо, Задирихвіст та інші [513, с. 177]. Підтвердженням достовірних переказів є роздуми старого козака Максима Загреби з роману у віршах М. Тютюнника «Маруся Богуславка»:

Услід за ним кряхтить і Хитрово –  
 Таким поважним череватим тузом.  
 На Запорожжі кабана цього  
 Вмить охрестили б Гарбузом чи Тузом [454, с. 23].

Своє козацьке прізвище старий Струк («Іван Сірко») так пояснює:

Не всім же бути Бульбою чи Хмелем,  
 Чи Іскрою, чи навіть Богуном...  
 У нас що забажається – те й мелють.  
 Спасибі, хоч не названо лайном.  
 ...Це наш Кривий... ну що баньки в пучок,  
 Колись варнякав: бач, іще зелене,

А вже таке туге, як той стручок!

– А я ж, дурний, і тут Стручком назвався.

Бо звук уже на той час до Стручка [455, с. 82].

У романі Л. Костенко «Маруся Чурай» головна героїня так трактує походження імені свого батька, Гордія Чурая: «Він гордим був, Гордієм він і звався. / Він лицар був, дарма, що постоли. / Стояв на смерть. Ніколи не здавався» [237, с. 42].

Мовознавець Р. Остах провів дослідження відомих козацьких «Реєстрів», складених після Зборівської угоди 1649 року й виданих О. Бодянським у 1875. «Реєстри» зберігають імена та прізвища (правильніше, «прізвищеві назви», оскільки «прізвище» у сучасному розумінні цього слова – явище пізнішого часу) понад 40 тисяч козаків із Наддніпрянської України [347]. Окрему групу становлять прізвища, походження яких пов'язане із перебуванням їх перших носіїв у Запорозькій Січі: Запорожець, Козак, Січовик, Кошовий, Хорунжий та ін. В історичному романі «Берестечко» Л. Костенко подано цілий «реєстр» прізвищ козацького походження за назвами населених пунктів, рисами вдачі, родом зайнятості:

Прийшли... Спасибі... Ось мої полки.

Уже й знамена із лісами врівень.

Оце ж мої Волинці, Пінчуки,

Мої Драчі, Немиринці і Гнівани!

Шевці. Кравці. Броварники. Ткачі.

Дейнеки. Запорожці. Завірюхи.

Тютюнники. Кушніри. Орачі.

Прудиуси. Плачинди. Одчайдухи.

Урвитель. Іскра. Добош. Курінний.

Бандура. Скрипка. Явір. Кияниця.

Сірко. Буланий. Білий. Вороний.

Зозуля. Заєць. Куш. Перепелиця.

Ох, як вас люди називали ловко! [236, с. 153].

У народі говорили, що козакування трималося на трьох китах: війні, мистецьких розвагах та християнській вірі, яка асоціювалась із батьками й родом, рідною землею, тому й бажали служити їй, прагнули скоріше повернутися з походів. «Козацька доля в Бога на колінах» [454, с. 47] – так афористично визначено в романі у віршах «Маруся Богуславка» М. Тютюнника провідну рису запорозьких козаків, розвинуту в процесі постійних воєн – релігійність. Багато прикладів «справжньої побожності», пожертви козаків на відбудову храмів та монастирів наводить Д. Яворницький. Він зазначає, що запорозькі козаки не заглиблювалися в «богословські тонкощі», більшого значення вони надавали «безпосередній вірі, ґрунтованій швидше на почутті, ніж на розумі, й, живучи в постійній воєнній тривозі, нерідко, у силу необхідності задовольняли свої релігійні потреби не так, як належить, а так, як було можливо» [513, с. 196]: « – Покликав я вас, хлопці, на молитву, / а на молитву можна й босяка» [113, с. 604].

Особливо шанували козаки Святу Покрову, «заступницю козацьку й оборону» [113, с. 495], вважали її своїм оберегом, будували церкви в її честь, мали ікони Покрови, на тілі носили хрест із зображенням Пресвятої Богородиці, бо вірили в рятівну його силу, святкували весілля («Чи на Покрову свайбу – й не одну» [513, с. 46]). Для козаків Покрова (14 жовтня) була найбільшим святом, яке в Україні відзначалося як День українського козацтва, нині Національної гвардії. Реалії пошани християнської віри знайшли художнє відображення і в аналізованих творах. Великі справи козаки розпочинали на Покрову, навіть проводжали старих козаків із Січі після служби в цей день. Ушанування цього свята детально описав М. Тютюнник у романі у віршах «Іван Сірко»:

Ось і Покрова! Наше світле свято!

Забуто навіть матерні слова.

Усе козацтво зранку – біля храму.

І зігнуті, і молоді, плечисті.

Але ні шуму, як бува, ні гаму.

Всі, як ніколи, тихі й урочисті.  
 Храм тіснуватий; так, козацька церква.  
 Не просто й свічку втримати в руці.  
 Але ще зранку й доки вже не смеркне,  
 Тут правлять службу справжні панотці.  
 За Матір Божу, за Її Покрову,  
 За всіх нас грішних – за Її дітей.  
 Велике свято ми діждались знову  
 Й славімо Богородицю за те!  
 Хай береже від ворога і звіра,  
 І темних сил, що обсідають гать...  
 Допоки в нас свята Христова Віра –  
 Допоки й Україні існують! [455, с. 84].

Коли Івана Сірка в «Чистому полі» Л. Горлача обрали кошовим, то зразу всі пішли в церкву за благословенням:

А вже Покрова дзвонами гула.  
 Тягло з дверей теплом і трунком воску...  
 Отець Антін зійшов із царських врат,  
 і осінив Сірка хрестом сягнисто,  
 і мов прошелестів опалим листом:  
 – Шануйся з людом як із братом брат.  
 І не шкодуй ніколи живота  
 за свій народ, за віру православну,  
 забудь про горе і про власну рану,  
 коли народ нещастя огорта [113, с. 494].

Н. Ярмоленко зазначила, що серед козацьких звичаїв існувала традиція читати вранішню та вечірню молитви, молитися перед уживанням страви, а перед важливою подією чи далеким небезпечним походом спокутувати гріхи та сповідуватися: «Стояв старий, молив святого Бога, / А коні повернули вже за гать» [513, с. 77]. «Із молитвою й благословенням козаки виступали в похід, до



молитов і заступництва Господа зверталися в небезпечні моменти військового життя, а вцілівши в бою, виконували свої клятви: приносили щедрі пожертви храмам і монастирям, наймали молебні, справляли заупокійні сорокоусти за загиблими на війні побратимами тощо» [516, с. 196]. Можна навести приклад тризни за козаком Петром, сином Івана Сірка, втрату якого кошовий дуже тяжко переживав («Чисте поле»):

Прийми його, Боже. Він був оборонцем, не катом,  
за землю, за віру достойно упав у бою.  
Звелось козацтво, лоби охрестило сягнисто  
і випило мовчки гіркий і печальний напій,  
і Спас головою хитнув, і Покрова вогнисто  
сяйнула очима, сльозину згубивши з-під вій [113, с. 584].

Козак завжди людина вільна, морально чесна, пряма, рішуча, але дуже віруюча. На підтвердження можна навести звертання, що мали сакральне значення, козаків до Бога не тільки під час молитви, а й у повсякденному житті: «О Господи, допоможи до Січі / добратися, там захисток знайти, / бодай хоч раз ще глянути у вічі / братам сказати кожному «прости» [113, с. 602]; «...чому ж ти, Боже, в дні ці морові / не подаруєш смерть мені козачу» [113, с. 480]; «О Господі, як все перетекло!» [113, с. 661]; «– О Господи, прийми / мою козацьку неутішну душу!.. [113, с. 662]; «О Господи, спаси і сохрани / народ від отаких хриstopродавців!» [113, с. 595]; «О Господи, хоч ти не осуди / за те що мають учинити хлопці!» [113, с. 571].

В історичних романах у віршах козаки є вправними вояками, які відстоювали волю не тільки на степових просторах України, а й добре володіли цим мистецтвом на морі. У «Марусі Богуславці», «Бунтарській галерії» М. Тютюнника, «Листах Роксолани» М. Балашової події відбуваються не тільки в Україні, а й у Туреччині, тому акцентується на стихії Чорного й Середземного морів, але не як на просторовому пейзажі, а як на символі неволі, розлуки, відірваності від рідної землі. Море в цих романах передає емоційно-психологічний стан душі героїв, увиразнює їх нескореність, демонструє

національне буття, рівень історичної істини, несе фольклорну генезу, є вдалим прикладом контамінації народного героїчного епосу – дум про боротьбу проти турецько-татарського поневолення. Концепт моря часто постає в опозиції (море – степ, море – дорога), доповнюється топосами морських міст, образами хвиль, вітру, галер, козацьких «чайок» і, відповідно, ідентифікується з минулим козаків: «Низький уклін, до матінки-землі, / Що нашу землю застують собою / І топлять в морі вражі кораблі [452, с. 16].

У романах у віршах багато описів того, як козаки, будучи невільниками багато років, захоплювали турецькі галери й поверталися на рідні землі. Роман «Бунтарська галера» М. Тютюнника базується на скупих відомостях про події і факти звільнення козаків-бранців у 1642 році з однієї з найкращих константинопольських галер, що знаходилася за дві милі від Стамбула в Мармуровому морі. Автор відтворив дух історії, інтерпретуючи долю подвижника Богдана Хмельницького, який очолив бунт на галері, а до того не раз водив «чайки» за лиман і «розбивав ескадри турок двічі» [452, с. 42] – Романа Каторжного. На початку роману – картини нелюдських умов перебування бранців-запорожців у неволі, оспівані у фольклорі й виразно подані в тексті М. Тютюнником:

Гребці сидять по четверо на банці,  
І так прикуті, що не відірвать.  
Як починають веслувати вранці –  
Й аж поки стража не почне дрімать.  
І це ж не день, не два, а років... тридцять!  
Хоча б скоріш якогось там кінця!  
Уже й домівка жодному не сниться,  
Уже й батьків не пригадать з лица! [452, с. 8].

«Скупі» історичні факти роману «Бунтарська галера» межують із змістом народнопоетичних зразків про події того часу. Перша частина «Галера „Сарна”» розповідає про «Легку, стрімку і, як косуля гарну» [452, с. 6] галеру, якою Анти-паша носився Чорним й Мармуровим морями з десятків літ, а з-під

Азова, «найзлішої із урусівських фортець» [452, с. 6], йому довелося втікати, ще й прогнівити Аллаха, покласти «десь сотню тисяч душ» [452, с. 7], й опинитися в руках бранців, сміливців-козаків.

Особливо не давали спокою загарбникам козацькі «чайки», які невідомо звідки виникали, нищили галери й поверталися на Січ: «А де ж ті «чайки», «чайки» запорозькі, / Свобідні сестри цих величних птиць? / На горизонті не помітно й rischi – / Аж до татарських проклятих границь» [452, с. 10].

Назва роману «Бунтарська галера», епіграфи з народної думи «Маруся Богуславка» та з оповідання В. Чемериса «Царгородська галера», назви восьми частин твору – «Галера „Сарна”», «Симонович», «Втеча і повстання», «В Італії», «Додому», «Пошуки», «На нові землі», «Полковник ніжинський» – ретроспективно повертають реципієнта в минуле України, акцентують на незмінності подій і перенесенні їх у часі від одного покоління до іншого, на вчинках та пригодах головного героя (Романа Каторжного), уособлених у «силі й непохитності» козаків, яких не брав ні «грим» і «ніяка холера».

«Бунтарська галера», як і інші історичні романи у віршах М. Тютюнника, багатий на глибокі узагальнення, ліричні відступи й підкоряє реципієнта правдивістю, змушує беззаперечно вірити автору й герою. Серед бранців-гребців був славний Іван Симонович (Іван Симон, як його ще називали), і лише в останній частині «Полковник ніжинський» дізнаємося, що це – Роман Каторжний, один із сподвижників Богдана Хмельницького, про якого згадується в козацькому літописі. Життя героя автор зображує на тлі подій XVII ст. в Україні, Туреччині, Італії, його внутрішній світ наближений до історичної реальності. Іван Симонович – сміливий козак, далекоглядний дипломат, який вів переговори з посланцями Речі Посполитої та Туреччини, відважний воїн, якого Хмельницький призначив ніжинським полковником, завжди перебував у гушті тих: «...котрі з юнацьких літ / Любили землю рідну аж до болю, / Й не набивали – клали свій живіт» [452, с. 36].

На думку Н. Заверталюк, у розвитку морської тематики в українській літературі простежується еволюція «семантики образу моря – від означення простору пригод, подорожей в їхньому екзотичному вимірі (зокрема в ліриці XIX–XX ст.) до концептуального його насичення як парадигми гармонії – дисгармонії світу, психологічних, ментальних, соціальних аспектів соціуму і стану людини» [171, с. 77]. Наприклад, у головній героїні роману у віршах «Маруся Чурай» Л. Костенко море асоціюється з народним уявленням про безмежний простір, з якого врятуватися практично неможливо, адже дівчина виросла серед степів, біля невеликої річки Ворскли, в якій хотіла втопитись через зраду коханого. Море постає як незвідане явище, як останній прихисток тіла, в якому б її не врятували, «скільки не пірнай». Тому воно уявляється Марусі Чурай діаметрально протилежним до чарівної природи України:

Кажуть, десь далеко за лиманом  
море є – одним лицем вода.  
Кажуть, море – синє і зелене,  
більше за Дніпро і за Дунай...  
Запливти – і цятчкою стати,  
ген за обрій – в морі по вуста.  
Вміє море взяти й поховати,  
ні труни не треба, ні хреста.  
А над морем, –  
там же ні ворони,  
лиш до хвилі чайка припада.  
І оплаче, бо воно солоне,  
і обмиє, бо воно вода... [237, с. 49].

Як символ світового океану – простору, «посеред якого живе Дерево життя», трактується море в «Українській міфології» В. Войтовича. «Усі ріки, усі моря до Океан-моря збігаються, Океан-морю поклоняються і з нього нікуди не виходять... Джерела виходять із землі і, злившись воєдино, утворюють ріки,

які впадають у море: вода, проходячи крізь землю, очищується, ось чому вона в річках, озерах і колодязях не гірка, як у морі» [87, с. 49].

З метою правдивого осягнення козаччини, національної колоритності, тексти романів у віршах наповнено пареміями, які активно побутували в середовищі народних лицарів й увиразнювали їхній побут, звичаї, традиції. Досліджуючи трансформацію паремій у художніх текстах, М. Пазяк зауважив, що традиція застосування їх у літературі сягає давніх часів: «Спочатку це засвоєння, очевидно, було стихійним, згодом народні вислови вводяться в контекст з відповідною ідейно-естетичною метою» [356, с. 83]. Паремії в романі у віршах «Чисте поле» Л. Горлача розкривають характер козака, відтворюють найістотніші явища і реалії «запорозького» буття: «Сонце пригріва, / а козакові стелиться дорога» [113, с. 569]; «Козак за словом у гаман не ліз – / за новою зголоднів до сліз» [113, с. 486]; «Якщо без нас освятиться вода, то я, старий, повік пектиму раків...» [113, с. 573]; «– Поперед батька в пекло не спіши. / А рвешся, то веди на приступ сотню» [113, с. 577]; «Коли не прагнеш в товаристві зрад, / то навіть смерті чесній будеш рад» [113, с. 611]; «На те ж на Січі і осів Овсій, / щоб уродило, де що не посій» [113, с. 612]; «Що значить – козак, має ложку, як дрюка. / Хто з моря прибився, той весла табань» [113, с. 549]; «Козак і вмерти має козаком / тоді й постане чистим перед Богом» [113, с. 530]; «Козак і на кутні зі смерті сміється, / а що вже боятись тобі на землі» [113, с. 514]; «Козак із нього той, / як ті казали, із вогню та в воду» [113, с. 524]; «Хай прийме Господь твою душу старечу. / Козак-правдолюбець закон не лама» [113, с. 515].

Виражаючи обурення чи досаду, незадоволення, гнів (особливо, коли йдеться про ворога), герої вигукують прокльони, що надають творам особливого етнозабарвлення: «Та бодай тобі, іще живому, / в очі плюнув зраджений онук!» [113, с. 652]; «Тетере, Тетере, задав ти нам шкоди, / бодай би ти зовсім в непам'яті щез» [113, с. 546]; «Що народ їм, що їм Україна? / Хай себе китайкою вкрива!» [113, с. 534]; «А щоб він, чортів вихрест, вже уср... / Щоб йому в горлі пір'я поросло! [455, с. 67]. Переважна більшість прокльонів

у творі взята з народної творчості, тому побудовані вони на сталих кліше, що вживаються із словами «а щоб», «хай», «бодай», які не стільки несуть установку на здійснення зла, скільки містять прихований зміст, психологічний підтекст.

Отже, в історичних романах у віршах подано художню версію автентики козацького буття. Козаків зображено хоробрими, кмітливими воїнами, які упродовж кількох віків своїм священним обов'язком вважали оборону рідної землі й народу від чужоземних загарбників. Запорозька Січ позиціонується авторами як ідеально злагоджений механізм, який творився і дисциплінувався, базуючись на вікових традиціях, керуючись військовою вправністю кошового Івана Сірка, надзвичайно талановитого лідера, носія національної ідеї. Ці твори поглиблюють осмислення історичних подій, утвердження віри в перспективу майбуття, сприяють увиразненню концепції неповторності, виховують почуття національної самосвідомості.

### **Висновки до розділу 5**

Для роману у віршах постколоніальної доби характерні міждодові й міжжанрові дифузії, функціонування різноконструктивних моделей, контамінацій, вставних жанрів та елементів архітекτονіки твору з метою увиразнення сюжетної лінії, типізації художніх образів, ідейно-естетичної суті. В історичних романах у віршах «Сповідь Мазепи» А. Гудими, «Берестечко», «Маруся Чурай» Л. Костенко, «Мотрині ночі» К. Мотрич, «Паломник» І. Павлюка автори репрезентували сповідь, сповідальність, молитву як жанрові різновиди й структурні елементи твору, жанри-вставки, за допомогою яких розповіді про події минулого й сучасного України сприймаються достовірніше.

Сповіді, молитви героїв романів – Богдана Хмельницького, Івана Мазепи, Мотрі Кочубей, Марусі Чурай, Лазаря Барановича, ігумені Марії – подано в декількох вимірах: у ліричному зверненні до Бога, яке містить сталі кліше, відтворює життєві реалії та допомагає авторові розкрити порушені морально-етичні проблеми; у зверненні до уявного співбесідника з уживанням релігійної лексики; у монологічній сповіді «самому собі», звіті перед власним сумлінням.

Культурологічним документом монументальних подій (X – початку XVIII ст.) і репрезентацією філософського трактату життя непересічних історичних постатей є ліро-епос Л. Горлача, в якому зображено великого князя Ярослава Мудрого («Ніч у Вишгороді»), першу спробу хрещення русичів київськими князями Аскольдом та Діром («Перст Аскольда»), героїчну боротьбу чеських патріотів-гуситів Яна Гуса, Яна Жижки («Слов'янський острів»), кошового отамана Івана Сірка («Чисте поле»), гетьмана Івана Мазепу, («Мазепа»), козака-характерника Мамай («Мамай»). Художнє кодування минулого героїв романів у віршах Л. Горлача здійснено завдяки засобам ретроспекції – видінням, спогадам, снам, маренням, які часто містифіковані, доповнені зустрічами з мерцями, символічними образами – пам'яті, берегів життя, коня, смерті, і є ключовими чи то в розкритті якоїсь події, чи в бутті персонажа.

Жанрові контамінації романів у віршах досліджено у співіснуванні декількох жанрових форм, функціонуванні різноконструктивних моделей та елементів архітекτονіки романів у віршах з авторським жанровим визначенням: І. Козак «Віків передзвони» – *з уст народу а й болі серця*, Г. Лютий «Мама-Марія» – *роман-пісня*, О. Омельченко «Дивограй» – *історико-філософсько-фантастичний роман-есе у віршах*. Жанрова номінація авторів свідчить про модифікацію творів, самотність художнього осмислення жанру. У цих романах у віршах контамінація унаочнює не лише поетикальні сполучення, а й структурні риси жанрів, сполучення, що вказують на нерозривний зв'язок із фольклорно-етнічною традицією та національним духовним світом, українською культурою й історією загалом.

Особливістю сучасних романів у віршах є введення в текст роману інших «текстів», діалог із ними, творення на їх підставі нових смислів. Ці «тексти» є конструкціями, що утримують образний, сюжетний, композиційний, мотивний та інші шари твору, зумовлюють поліфонізм романів та взаємодію з широким контекстом української і світової культури. В історичних романах у віршах («Чисте поле», «Маруся Чурай», «Берестечко», «Маруся Богуславка»,

«Бунтарська галера», «Іван Сірко») художньо трансформовано численні модифікації козацьких звичаїв і традицій, що зберігають своє первісне значення й одержують нове трактування у літературному «житті», а також підпорядковані авторському задуму, а саме: шанування християнської віри й відданості рідній землі; уміння розважатися танцями, піснями; пошанування жінки; присвоєння почесного прізвища, дарування життя завдяки одруженню, які репрезентують буттєву модель, позначену самотніми етнічними особливостями світогляду українців. Автентика козацького буття виявляється не в зовнішніх описах, не у формальних структурах, а насамперед у внутрішній семантичній організації націєбуття авторів творів.



## ВИСНОВКИ

У Висновках узагальнено дослідження жанрового коду українського роману у віршах кінця XX – початку XXI ст. як сегмента цілісного літературного процесу, подано обґрунтування його категоріального статусу. Романи у віршах цієї доби (новітньої, постколоніальної) вирізняються органічним поєднанням жанрових традицій (фольклорної поліфонії, лірики, епосу, драми) й індивідуального стилю, міжродовими й міжжанровими дифузіями, контамінаціями, масштабністю зображуваних знакових подій, багатоаспектністю порушених морально-духовних проблем, розгалуженістю сюжетних ліній, композиційно-поетичною своєрідністю етнокультурних метатипів. Зберігаючи традиції «пам'яті жанру», у романі у віршах віддзеркалюється українська реальність на перехресті доби, духовний занепад, національне збайдужіння, прагнення зберегти «культурні простори» (Е. Томпсон) нації.

Романи у віршах, як і в цілому постколоніальна культура, – спроба «прота перепрочитання» національних дискурсів крізь призму національної ідентичності *автора, читача, персонажа*. Як етап сходження до майстерності (лірика → поема → роман у віршах) належать до змішаного, синтетичного ліро-епічного жанру, що є трансформацією кількох інших завдяки інверсії, переміщенню, комбінуванню (Цв. Тодоров). У ньому поєднано багатоплановість, об'єктивну епічність наративу з ліричною суб'єктивністю автора та інші домінантні ознаки, які в роботі розглянуто в нормативному, генетично-еволюційному й конвенційному аспектах.

Генетичний код роману у віршах як носія формозмісту простежено в зародженні, модифікації, зв'язках із художньою традицією й національними чинниками, об'єктивними й суб'єктивними причинами, що віддзеркалюють динаміку й потреби суспільства. Акцентовано на жанрах фольклору, більшість поетичних форм якого адаптувалися в контекстах героїчного, гомерівського епосів, середньовічного лицарського роману, віршованих творів Візантії та Болгарії. Наприклад, «Слово о полку Ігоревім» належить до книжних

відображень ранньофеодального епосу і стоїть на одному рівні з «Піснею про Нібелунгів», «Витязем у тигровій шкурі», «Піснею про Роланда». Європейський роман як правдива чи вигадана оповідь, написана *віршами* або прозою (П. Декс), зародився в XII ст. (найстаршим є віршований роман «Руодліб», написаний у середині XI ст.). Еволюція художнього ліро-епосу пов'язана з національно-історичними жанрами, у яких події, людські характери розглядалися як утілення національної долі.

Віршована будова роману у віршах і поеми є однією з головних ознак, визначає поетику жанрів, оскільки у вірші закладено певну емоціональність зображення подій і явищ, що створюється ритмом, інтонацією строфи, римуванням. У поемі, як і в романі у віршах, зливаються епічні (події, сюжети, характери), ліричні елементи (авторські переживання, ліричні відступи, ліричний герой) і драматичні фрагменти (наскрізна напружена дія та діалоги), але вирізняються розгорнутою композицією. Виявлено близькість до жанрової «схеми», естетичних позицій, порушених у поемах І. Котляревського, Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, що дало можливість виокремити структурно-сміслові елементи.

Хоча роман у віршах постколоніальної доби трансформується до нових естетичних запитів епохи, проте в основі сюжету більшості з них – героїчний епос як конструктивний складник і своєрідний орієнтир у творенні головних образів-метатипів: Мамая, Марусі Богуславки, Роксолани, Марусі Чурай, Богдана Хмельницького, Северина Наливайка, Івана Мазепи, Івана Сірка, Максима Залізняка.

Маючи здатність реагувати на зміни в ментальному та реальному просторі, роман у віршах активізується у 20–30-і роки XX ст., починаючи з 70-х, – до «схрещення» ліро-епічного й епічного вела циклізація поезії з наскрізним ліричним героєм, сюжетними лініями, просторово-часовою організацією матеріалу, яка «переростала» у «вільні» романи у віршах (М. Бажан, І. Забудський, Н. Лівицька-Холодна, В. Марсюк, Н. Нікуліна, Б. Олійник).

Концептуально-теоретичне моделювання сучасного роману у віршах розглянуто з урахуванням авторської жанрової «свободи», авторського жанрового номінування, яке визначили поети М. Балашова, І. Забудський, Л. Горлач, А. Гудима, І. Козак, Л. Костенко, Л. Кірик-Радомська, Г. Лютий, В. Марсюк, К. Мотрич, О. Омельченко, І. Павлюк, Р. Пастух, М. Тютюнник, І. Шкурай. Вони запропонували такі жанрові маркери своїм творам – *роман у віршах, історичний роман у віршах, історичний роман, вішований історичний роман, роман-пісня, автобіографічний, сатиричний та гротескний романи у віршах, історико-філософсько-фантастичний роман-есе у віршах, роман-медитація у віршах*. Не з усіма авторськими визначеннями жанру можна погодитися, але не враховувати їхні номінації, історію написання твору не варто, адже цікавішими й послідовнішими є ті нормативні трактування роману, які роблять самі автори (М. Бахтін).

У роботі вперше акцентовано на авторському жанровому маркуванні роману у віршах, наведено інтенції поетів, визначено роль жанру в стратегії впливу на читацьку рецепцію та відповідність його канонам. Номінації часто стоять у позиції заголовка та підзаголовка, що виконує функцію зовнішнього маркера й доповнює формальний пласт твору, посилює смисловий компонент, спрямований на *активізацію сприйняття* як одну з особливостей жанрової зміни, розширює авторське включення в текст нехудожніх елементів, документальних свідчень («Берестечко» Л. Костенко, «Сповідь Мазепи», «Устим Кармалюк» А. Гудими), фольклорних, особливо пісенних («Маруся Богуславка», «Іван Сірко» М. Тютюнника, «Мама-Марія» Г. Лютого, «Віків передзвони», «Доле наша, хто ти?» І. Козака), художніх («Мотрині ночі» К. Мотрич, «Московський час» В. Марсюка), які об'єктивують наратив твору, допомагають реципієнту сформулювати уявлення і про зміст, і про біографічні дані автора («Донецька прелюдія» В. Марсюка, «Малюнки долі» І. Забудського).

Повернення до переосмислення минулого, інтерес до буття нації, міфу про національного героя, його впливу на хід історії, новий рівень трансформації

побутових реалій та фатальних для України подій репрезентовано в історичних романах у віршах (яких найбільше) з маскулінним началом – «Берестечко» Л. Костенко, «Ніч у Вишгороді», «Слов'янський острів», «Чисте поле», «Мамай», «Мазепа» Л. Горлача; «Устим Кармалюк», «Северин Наливайко», «Клекотіли орли», «Сповідь Мазепи» А. Гудими; «Химерна доля» Л. Кірик-Радомської, «Мотрині ночі» К. Мотрич; «Бунтарська галера», «Іван Сірко» М. Тютюнника.

У розкритті художньо-історичної концепції романів у віршах акцентовано на моделюванні та неповторності непересічних постатей, які сконцентрували в собі архетипні характеристики (А. Нямцу), є культурними типами, етнообразами з глибоким узагальненням буття народу (В. Будний), вічною ідеєю (Д. Донцов), відкритими «автентичними» художніми системами, які зберігають вихідний текст-джерело, порушують сучасні суспільні та морально-етичні проблеми.

Етнообрази історичних романів пов'язані з матеріальною і духовною культурою, формуванням української ментальності, мають дохудожній і художній етапи функціонування і, залежно від часу, *десакралізувалися, деміфологізувалися* (особливо в постмодерній інтерпретації), були *чинником* ідеології.

Уперше розглянуто художньо-історичну модель буття Івана Мазепи в еволюції ліро-епосу. Це романи у віршах «Мотрині ночі» К. Мотрич, «Мазепа» Л. Горлача, «Сповідь Мазепи» А. Гудими, «Батурин» І. Шкурая й історична драма «Розп'ятий Мазепа» І. Огієнка, що є життєвою програмою авторів у спробі повернути вітчизняній історії одне зі знеславлених імен у потоці віків. Домінантним засобом зображення головного героя є ретроспекція на тлі якоїсь історичної події, буття гетьмана, сюжети сфокусовано не на злеті його діяльності, а на драматичному падінні після поразки під Полтавою, втратою на довгі століття Україною волі і державності (К. Мотрич).

Структуру викладу подій у романах у віршах «Чисте поле» Л. Горлача, «Іван Сірко» М. Тютюнника, поемі «Туми» І. Огієнка формує пам'ять

головного героя, кошового отамана-характерника про героїчні і трагічні сторінки Запорозької Січі й усієї України. Репрезентуючи події минувшини, письменники наголошують на проблемі зради (особливо І. Огієнко) не як на поодинокому конкретно-особистісному випадку, а як головній біді нації. Автори вводять образи-апологети зради, які мають життєвих прототипів (Жученко, Кочубей, Ніс).

Романи у віршах «Устим Кармалюк», «Северин Наливайко», «Клекотіли орли», «Сповідь Мазепи» А. Гудими побудовано на основі найвиразніших подій тогочасся, історичних фактах, які інтерпретовано крізь призму життя й діянь Івана Мазепи, Устима Кармалюка, Северина Наливайка, Максима Залізняка, Івана Гонти відповідно до біографічних даних та фольклорних джерел. До частин романів автор добирає епіграфи з документів («З української старовини», судові акти, архівні матеріали із зазначенням ключових для змісту дат). Фабульно-просторову основу творів розширюють другорядні персонажі в оточенні головних (Северин Наливайко – Костянтин Острозький, Дем'ян Наливайко, Симон Пекалід, Ян Замойський, Григорій Лобода; Іван Мазепа – Пилип Орлик, Кость Гордієнко, Андрій Войнаровський; Максим Залізняк – Андрій Журба, Микита Швачка, Павло Таран, Семен Неживий). Всі вони мають реальних прототипів. Романи у віршах А. Гудими характеризуються розмаїтістю художньо-поетичних засобів, образів-символів, «текстів» фольклорної лірики (історичних, суспільно-побутових та родинно-побутових пісень) та епіки, заголовки частин романів – рядки народнопоетичних пісень, що увиразнює народну оцінку героя-захисника.

Історичні романи у віршах кінця ХХ – початку ХХІ ст. містять образи-концепти. Наприклад, діапазон концепту кобзаря («Чисте поле» Л. Горлача, «Сповідь Мазепи», «Клекотіли орли» А. Гудими, «Маруся Чурай», «Берестечко» Л. Костенко, «Мотрині ночі» К. Мотрич, «Маруся Богуславка», «Іван Сірко» М. Тютюнника) розширений від екзистенції індивідуально-авторської поетики, психологічного стану та настрою головних героїв до вічних категорій, утілених у традиційних для національного світобачення образах.

Кобзар синтезує художній досвід, зафіксований у культурній пам'яті, розкриває ідейний задум автора, проблему вибору пасивного чи активного життя як на рівні вождя (Хмельницький, Мазепа, Сірко), так і на рівні народу в цілому.

У розкритті динаміки гендерних образних моделей акцентовано на сталих образах-символах, які існують на рівні глибини міфологічної та етнографічної спадщини, володіють культурною пам'яттю, трансформуються в процесі вербальної і невербальної комунікації через текстові й візуальні образи. В основі романів у віршах з фемінним началом – феномени «конкретності національного буття» (І. Дзюба): вродженого геніального таланту (Маруся Чурай), героїчного вчинку (Маруся Богуславка), величі жінки (Роксолана). Романи («Маруся Чурай», «Маруся Богуславка», «Вінок Роксолани») доповнюють попередні надбання, увиразнюють жанрову модифікацію й матрицю культурної пам'яті, визначають національну колоритність (образи-концепти пісня, вінок, сорочка), мають ментальне смислове наповнення і прихований зміст.

Повторюваність мотивів народної думи «Маруся Богуславка» в ліро-епосі української літератури не веде до одноманітності матеріалу. М. Тютюнник в однойменному романі подав нову ідейно-естетичну концепцію, пов'язану не лише з образом Марусі Богуславки, а й із самою сутністю історичного часу, вказуючи конкретні дати (1667 р. – таємна угода між Росією і Польщею, 1591–1596 роки боротьби під проводом Северина Наливайка та ін.).

Імена героїнь у заголовку є естетичними орієнтирами при творенні їхнього характеру в художньому ліро-епосі, їх скорельовано на площину культурологічного (дума, балада, пісня), історіософського буття персонажа, інспірацію історичної перспективи змісту. Усі твори поділено на частини з назвами, що спонукають до смислових модифікацій, не відходять від традиційних сюжетів, побудованих на народнопоетичному ґрунті, мають баладну основу – напружений сюжет з трагічною розв'язкою.

Сюжети деяких романів у віршах викладено відповідно до засад постмодерної епохи з докорінним переосмисленням естетичних, духовних,

філософських підвалин людського існування та нової концепції, зосередженої на особистісному переживанні соціокультурних викликів, ментальних зламів і політичних криз. Актуальність жанрової природи українського роману у віршах новітньої доби мотивується реагуванням на зміни в ментальному та реальному просторі, диференціацією на рівні жанрово-естетичних модусів (історичний, автобіографічний, гротескний, сатиричний, химерний, роман-пісня, історико-філософсько-фантастичний роман-есе, роман-медитація, роман-трилогія у віршах).

Автобіографічні романи «Донецька прелюдія» та «Московський час» В. Марсюка порушують не лише особистісно значущі, а й суспільно-масштабні проблеми XX – початку XXI ст., долучають реципієнта до роздумів про долю малої батьківщини та України. А роман «Малюнки долі» І. Забудського – це особистий трагічний життєпис, глибоко ліричний, філософський, складається з двадцяти трьох циклів сюжетно вибудованих поезій і наближує реципієнта до розкриття онтології буття та метафорики художнього простору автора. Для романів XXI ст. характерний авторський біографічний час, сюжетність якого позначена накладанням ліричного Я-героя на особу автора, виразною конкретикою часопросторових картин без чіткої хронологічної послідовності, реальними героями.

Діалектичне співвідношення національного й універсального порушено в розкритті проблеми національної ідентичності (романи у віршах «Донецька прелюдія» В. Марсюка, «Чумацький хутір» С. Данилейка, трилогії «Доле наша, хто ти?» І. Козака та «Рідні діти» Н. Гілевича). Крізь призму індивідуальної ретроспекції ліричного героя розвінчано ілюзорність щасливого соціалістичного суспільства XX ст. – голодомор, Друга світова війна, рабська свідомість, заробітчанство, занепад національної мови, духовності.

Жанрові модуси форми та стильового оформлення романів у віршах схарактеризовано на матеріалі творів про козака Мамая: В. Бровченка «Як Мамай до Канади їздив» (роман у віршах), В. Гончаренка «Парад химер в Кіровограді» (гротескний), Л. Горлача «Мамай» (історичний химерний) та

героя УПА Р. Пастуха «Грім» (сатиричний). Першотекстом функціонування історично-міфологічного образу козака-характерника є народнопоетичний сюжет, а його підґрунтям – мотив подорожі Мамая й Івана Грома, які втілюють невмирущість духу народу. Романами притаманна іронічність, химерність у відтворенні реальності, критика кліше соцреалізму, гротескна стихія еkleктики, авторська саморефлексія і висновок – немудрі сучасники байдужі до минулого й національної пам'яті.

Уперше репрезентовано сповідь, сповідальність, молитву як жанрові різновиди й структурні елементи роману у віршах, жанри-вставки. Сповіді, молитви героїв романів («Сповідь Мазепи» А. Гудими, «Берестечко», «Маруся Чурай» Л. Костенко, «Мотрині ночі» К. Мотрич, «Чисте поле» Л. Горлача, «Сповідь» І. Козака, «Паломник» І. Павлюка) подано в ліричному зверненні до Бога, до уявного співбесідника та в монологічній сповіді «самому собі».

Буття героїв історичних романів у віршах (Ярослав Мудрий, Іван Сірко, Іван Мазепа) репрезентовано на тлі масштабних подій, за допомогою прийомів образної ретроспекції (видіння, спогади, сни, марення) у межах короткого відрізка часу – останніх днів та годин життя персонажів. Спогади та діалоги їхні із «самим собою» є засобом розкриття життя і світогляду, суспільних проблем.

Романи у віршах постколоніальної доби на рівні ментально-культурних та структурно-жанрових контамінацій («Мама-Марія» Г. Лютого, «Віків передзвони» І. Козака, «Дивограй» О. Омельченко) характеризуються функціонуванням різноконструктивних моделей, поетикальних сполучень і рис інших жанрів. В авторському номінуванні – це *роман-пісня, з уст краян а й болі серця, історико-філософсько-фантастичний роман-есе у віршах* – самотність художнього осмислення, синкретизм фольклорної й літературної пісень, суб'єктивне узагальнення легенд і переказів, реальність зображення життя українців за часів тоталітарної дійсності (Південь України, Придніпров'я, Закарпаття).



Особливістю романів у віршах кінця XX – початку XXI століть є введення у твір інших «текстів», діалог із ними, творення нових смислів як конструкцій, що утримують образний, сюжетний, композиційний, мотивний та інші пласти романів та взаємодіють із широким контекстом народної звичаєвості, української і світової культури, внутрішньою семантичною організацією націєбуття авторів. У романах у віршах «Чисте поле» Л. Горлача, «Маруся Чурай», «Берестечко» Л. Костенко, «Маруся Богуславка», «Бунтарська галера», «Іван Сірко» М. Тютюнника художньо репрезентовано з дотриманням історичної достовірності такі козацькі звичаї, як відданість рідній землі; шанування християнської віри; побратимство; духовне, морально-патріотичне виховання та гартування волі; уміння грати на народних музичних інструментах, розважатися танцями, піснями; проходження своєрідного стажування джури («чури») для отримання статусу козака; пошанування жінки; присвоєння почесного прізвища.

Новітні романи у віршах вирізняються підвищеною емоційністю, образністю стилю, перевагою думок і почуттів над дією; емоційно-експресивним увиразненням нарації – застосуванням стилістичних фігур (алюзій, ремінісценцій, антитези, ретардації), риторичних (три крапки, тире, знаків запитання й оклику, курсивного друку). Характерна метрична організація творів: монометрична (єдина віршована форма, переважно 4-стоповий ямб, 5-стоповий ямб), варіювання ритмів і строф у вживанні одного віршового розміру, поліметрія (багато віршових розмірів) та макрополіметрія (зміна віршового розміру, часом і ритмізованої прози, мотивується зміною настрою, певною подією), більшість творів має катренову будову з перехресним римуванням.

Отже, у дослідженні розглянуто жанрову матрицю роману у віршах як національного різновиду історико-літературного процесу кінця XX – початку XXI століть, родова контамінація та перманентні модифікаційні зміни яких зумовлені потребами епохи, ідейно-стильовими пошуками, впливами фольклорної традиції, індивідуально-авторською специфікою.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова Л. П. Советский исторический роман (типология и поэтика) / Л. П. Александрова. – Київ : Изд-во Киевского государственного университета «Вища школа», 1987. – 160 с.
2. Андрусів С. М. Модус національної ідентичності : Львівський текст 30-х років ХХ ст. / С. М. Андрусів. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка; Тернопіль : Джура, 2000. – 340 с.
3. Андрусів С. М. Мости між часами : про типологію історичної прози / С. М. Андрусів // Українська мова і література в школі. – 1987. – № 8. – С. 14–20.
4. Антонович Вл., Драгоманов М. Историческія пѣсни малорусскаго народа съ объясненіями Вл. Антоновича и М. Драгоманова. – В 2 т. – Київ : Типография М. И. Фрица, – Т.1. – 1874. – 366 с.
5. Апанович О. М. Козацька енциклопедія для юнацтва: кн. ст. про іст. буття укр. козацтва / О. Апанович; упорядкув., текстол. підготов. О. Яремійчук; наук. ред., авт. післямови Ю. Мицик. – Київ : Веселка, 2009. – 719 с.
6. Аркас М. Історія України-Руси / Микола Аркас. – Київ : Вища школа, 1990. – 456 с.
7. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / Аляйда Ассман ; пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. – Київ : Ніка-Центр, 2012. – 440 с.
8. Ассман Я. Культурная память : Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Ян Ассман; пер. с нем. М. М. Сокольской. – Москва : Языки славянской культуры , 2004. – 368 с.
9. Астрахан Н. Буття літературного твору: Аналітичне та інтерпретаційне моделювання : монографія / Наталія Астрахан. – Київ : Академвидав, 2014. – 432 с.
10. Бабаев Э. Г. Из истории русского романа XIX столетия (Пушкин, Герцен, Толстой) / Э. Г. Бабаев. – Москва : Изд-во МГУ, 1984. – 272 с.

11. Бабаев Э. Г. Творчество А. С. Пушкина / Э. Г. Бабаев. – Москва : Изд-во МГУ, 1988. – 204 с.
12. Багров Ю. Д. Комбинированная поэма в русской литературе первой трети XIX века : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01 «Русская литература» / Ю. Д. Багров. – Санкт-Петербург, 2013. – 23 с.
13. Багрянний І. Скелька : роман у віршах / Іван Багрянний // Багрянний І. Золотий бумеранг. Вірші. Поеми. Роман у віршах. Сатира та інші поезії; [ред.-упор. та авт. приміт. О. Шугай]. – Київ : Рада, 1999. – С. 353–482.
14. Багрянний І. Чому я не хочу вертатись до СРСР? / Іван Багрянний // Багрянний І. Публіцистика: Доповіді, статті, памфлети, рефлексії, есе. Друге вид. / Упор. О. Коновал; Передм. Г. Костюка. – Київ : Смолоскип, 2006. – С. 22–31.
15. Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре : Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов / А. К. Байбурин. – Санкт-Петербург : Наука, 1993. – 253 с.
16. Бажан М. П. Поема про кохання і безсмертя / М. П. Бажан // Літературна Україна. – 1980. – 4 березня. – № 19. – С. 2.
17. Бажан М. П. Уманські спогади / М. П. Бажан // Бажан М. П. Доробок : Вибрані поезії. – Київ : Дніпро, 1979. – С. 291 – 334.
18. Балашова М. Г. Вінок Роксолани. Історичний роман у віршах / М. Г. Балашова. – Кіровоград : ТОВ «Імекс-ЛТД», 2008. – 248 с.
19. Барчан В. Функції спогаду в поемі «Гайдамаки» Т. Шевченка / Валентина Барчан // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Філологія. Соціальні комунікації. Вип. 1. (31). – Ужгород : УжНУ, 2014. – С. 16–20.
20. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. – 2-е изд. – Москва : Искусство, 1986. – С. 250–296.
21. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – Изд. третье – Москва : Худ. литература, 1972. – 470 с.

22. Бахтин М. Эпос и роман (о методологии исследования романа) / Михаил Бахтин // Вопросы литературы. – 1970. – № 1. – С. 95–123.
23. Бахтин М. Слово в романе / Михаил Бахтин // Вопросы литературы. – 1965. – № 8. – С. 84–90.
24. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин / Сост. С. Бочаров и В. Кожин. – Москва : Худ. литература, 1986. – 543 с.
25. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / Сост. С. Бочаров и В. Кожин. – Москва : Худ. литература, 1986. – С. 291–352.
26. Башкирова О. М. Версифікація Ліни Костенко (метрика, ритміка, строфіка, фоніка) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. «Теорія літератури» / О. М. Башкирова. – Київ, 2005. – 19 с.
27. Безпечний Іван. Теорія літератури / Іван Безпечний. – Київ : Смолоскип, 2009. – 388 с.
28. Безсмертний О. В. Автобіографічна пам'ять як мішень психокорекції та ресурс маркерів катамнезу внутрішньої картини хвороби при шизофренії / О. В. Безсмертний. – Медична психологія. – 2012. – № 4. – С. 26.–31.
29. Бернадська Н. І. Новітній український роман : жанрові модифікації і їх вивчення / Н. І. Бернадська // Іван Огієнко і сучасна наука і освіта : науковий збірник : серія історична та філологічна / ред. колег. С. А. Копилов (гол. редколегії), В. С. Прокопчук, Л. М. Марчук та ін. – Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2016. – Вип. 13. – С. 18–24.
30. Бернадська Н. Постмодернізм і «пам'ять» жанру / Ніна Бернадська // Слово і Час. – 2015. – № 7. – С. 74–78.
31. Бернадська Н. І. Український роман : теоретичні проблеми і жанрова еволюція : монографія / Н. І. Бернадська. – Київ : Академвидав, 2004. – 368 с.

32. Беценко Т. Філологічний аналіз думи «Маруся Богуславка» / Тетяна Беценко // Дивослово. – 2011. – № 11 – С. 12–19.
33. Белоброва Т. А. Сповідально-молитовні мотиви в українській класичній літературі (генеза, типологія, ідіостилі) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 «Українська література» / Т. А. Белоброва. – Тернопіль, 2007 – 18 с.
34. Біла Т. Возводьмо в душах України [Гудима А. Сповідь Мазепи: Віршований роман] / Т. Біла // Культура і життя. – 2004. – 4 серпня. – С. 4.
35. Біленко Т. Яйце-райце українського духу / Тетяна Біленко // Лютий Г. І. «Мама-Марія» (роман-пісня). – Запоріжжя : Дніпровський металург, 2008. – С. 372–386.
36. Білоус П. В. Вступ до літературознавства. Теорія літератури. Психологія літературної творчості : Лекції / П. В. Білоус. – Житомир : ПП «Рута», 2009. – 336 с.
37. Білоус Петро. Літературна медієвістика. Вибрані студії : у 3-х томах. – Т. 2. Художній світ давньої української літератури: Ізборник / П. Білоус. – Житомир : ПП «Рута», 2012 – 428 с.
38. Біляцька В. П. «Епічний стиль» роману у віршах М. Тютюнника «Маруся Богуславка» / В. П. Біляцька // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. – Луганськ : ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2012. – № 3 (238). – С. 143–152.
39. Біляцька В. П. Дослідження та художня інтерпретація думи «Маруся Богуславка» / В. П. Біляцька // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: науковий збірник / редкол. : В. А. Просалова (відп. ред.) та ін. – Донецьк : ДонНУ, 2012. – Вип. 17. – С. 112–122.
40. Біляцька В. Історія в концепції долі героїв у романі у віршах Катерини Мотрич «Мотрині ночі» / Валентина Біляцька // Літературознавство. Фольклористика. Культурологія : збірник наукових праць. – Черкаси : Видавець Чабаненко Ю. А., 2012. – С. 246–259.
41. Біляцька В. П. Поема «Маруся Богуславка» П. Куліша в обсерваціях С. Томашівського і В. Щурата» / В. П. Біляцька // Таїни художнього тексту :

- збірник наукових праць / ред. кол. : Н. І. Заверталюк (наук. ред.) та ін. – Дніпропетровськ : Пороги, 2012. – Вип. 15. – С. 4–12.
42. Біляцька В. П. Метатип Роксолани як пам'ять культури: декодування образу (на матеріалі історичного роману у віршах М. Балашової «Вінок Роксолани» / В. П. Біляцька // Таїни художнього тексту: збірник наукових праць. / ред. кол. : Н. І. Заверталюк (наук. ред.) та ін. – Дніпро : Ліра, 2014. – Вип. 17. – С. 6–17.
43. Біляцька В. Художньо-біографічна модель образу Мазепи в сучасних історичних романах у віршах / Валентина Біляцька // Питання літературознавства: науковий збірник / гол. ред. О. В. Червінська. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2014. – Вип. 89. – С. 235–246.
44. Біляцька В. П. Художня реалізація автентики козацького буття в історичних романах у віршах / В. П. Біляцька // Вісник Запорізького національного університету: збірник наукових праць. Філологічні науки. – Запоріжжя : ЗНУ, 2014. – № 2. – С. 24–32.
45. Біляцька В. П. «Розп'ятий Мазепа» І. Огієнка в типологічному зіставленні історичних романів у віршах / В. П. Біляцька // Іван Огієнко і сучасна наука та освіта: науковий збірник: Серія історична та філологічна / ред. колег. С. А. Копилов (гол. редколегії), В. С. Прокопчук, Л. М. Марчук та ін. – Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2015. – Вип. XI. – С. 170–176.
46. Біляцька В. Функціонування етнообразів у сучасних романах у віршах / Валентина Біляцька // Мандрівець. – 2015. – № 4 (118). – С. 78–83.
47. Біляцька В. П. Іван Сірко як код національного героя (на матеріалі поеми І. Огієнка та історичних романів у віршах) / В. П. Біляцька // Іван Огієнко і сучасна наука та освіта: науковий збірник: Серія історична та філологічна / ред. колег. С. А. Копилов (гол. редколегії), В. С. Прокопчук, Л. М. Марчук та ін. – Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2015. – Вип. XII. – С. 29–36.

48. Біляцька В. Ретроспективний саможиттєпис героїв романів у віршах Леоніда Горлача / Валентина Біляцька // Літературний процес : методологія, імена, тенденції : збірник наукових праць (філологічні науки) / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка ; редкол. О. Є Бондарева. О. В. Єременко, І. Р. Буніятова та ін. – Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2015. – № 6. – С. 89–94.
49. Біляцька В. Моделювання історичного факту в романах у віршах А. Гудими / Валентина Біляцька // Питання літературознавства : науковий збірник / гол. ред. О. В. Червінська. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2015. – Вип. 92. – С. 47–60. (Збірник проіндексовано в міжнародній науковометричній базі Index Copernicus).
50. Біляцька В. Осмислення проблем національної пам'яті, ідентичності народу в романах у віршах Ніла Гілевича і Василя Марсюка / Валентина Біляцька // Літературний процес: методологія, імена, тенденції : збірник наукових праць (філологічні науки) / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка ; редкол. О. Є Бондарева. О. В. Єременко, І. Р. Буніятова та ін. – Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2016. – № 8. – С. 45–50.
51. Біляцька В. Гротескний роман у віршах В. Гончаренка: проблема жанрової своєрідності / Валентина Біляцька // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Філологія. – Ужгород : УжНУ «Говерла», 2016. – Вип. 2 (36). – С. 58–64.
52. Біляцька В. Автобіографічна пам'ять і жанрова модифікація роману у віршах Василя Марсюка «Московський час» / Валентина Біляцька // Мандрівець. – 2016. – № 4 (124). – С. 28–34.
53. Біляцька В. П. Роман у віршах В. Бровченка «Як Мамай до Канади їздив» : естетичні засади і стильові ознаки / В. П. Біляцька // Вісник Запорізького національного університету: збірник наукових праць. Філологічні науки. – Запоріжжя : ЗНУ, 2016. – № 2. – С. 17–26.
54. Біляцька В. П. Рецепція подій і героїв Коліївщини в романі у віршах А. Гудими «Клекотіли орли» / В. П. Біляцька // Таїни художнього тексту :

- збірник наукових праць / ред. кол. : Н. І. Заверталюк (наук. ред.) та ін. – Дніпропетровськ : Ліра, 2017. – Вип. 20. – С. 73–81.
55. Біляцька В. П. Генезис та еволюція роману у віршах кінця XX – початку XXI століття / В. П. Біляцька // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка : Філологічні науки. – Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2017. – Вип. 43. – С. 8–13. (Збірник проіндексовано в міжнародній наукометричній базі Index Copernicus).
  56. Біляцька В. П. Жанрові та поетикальні контамінації сучасних романів у віршах / В. П. Біляцька // Літератури світу: поетика, ментальність і духовність : збірник наукових праць / гол. ред. С. Ковпик. – Кривий Ріг : ДВНЗ «Криворізький національний університет», 2017. – Вип. 9. – С. 12–24.
  57. Біляцька В. Концепт кобзаря в сучасних історичних романах у віршах / Валентина Біляцька // Spheres of culture Journal of Philological Historical Social and Media Communication Political Science and Cultural Studies. – Lublin : Maria Curie-Sclodovska University in Lublin, 2014. – Volume 7. – P. 106–114.
  58. Біляцька В. Сповідь як структурний елемент сучасного українського історичного роману у віршах / Валентина Біляцька // STUDIA UKRAINICA POSNANIENSIA – Poznan, 2014 – Zeszyt II. – P. 187–198.
  59. Біляцька В. П. Перекодування літературних етнообразів у сучасних українських романах у віршах / В. П. Біляцька // Скарынавскія традыцыі: гісторыя і сучаснасць: зборнік навуковых артыкулаў : У 2 ч. – Гомель: ГДУ імя Ф. Скарыны, 2015. – Частка 2. – С. 136–142.
  60. Біляцька В. Художня антропологія історичних романів у віршах Леоніда Горлача / Валентина Біляцька // Ukrajínistika – minulost, současnost a budoucnost III (Україністика – минуле, сучасне, майбутнє III). – Literatura a kultura – література та культура : kolektivní monografie věnovaná 20. výročí zahájení výuky ukrajinštiny jako studijního oboru na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně (колективна монографія, присвячена 20-річчю



- україністики на Філософському факультеті Університету імені Масарика в м. Брно. – Brno (Брно) : ЧАС ; Ін-т славістики ФФ МУ, 2015. – С. 29–36.
61. Біляцька В. Функція речі в ритуалі та повсякденному житті (на матеріалі українських історичних романів у віршах) / Валентина Біляцька // W kręgu problemów antropologii literatury. Ciało i rzecz w literaturze, pod. red. W. Supy, I. Zdanowicz. – Białystok : Wyd. Uniwersytetu w Białymstoku, 2016. – tom 2. – S. 243–253.
62. Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія та поетика : монографія / Т. В. Бовсунівська. – Київ : ВПЦ «Київський університет», 2010. – 180 с.
63. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів : Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : підручник / Т. В. Бовсунівська. – Київ : ВПЦ «Київський університет», 2009. – 519 с.
64. Бовсунівська Т. В. Жанрові модифікації сучасного роману / Т. В. Бовсунівська. – Харків : Вид-во «Діса плюс», 2015. – 368 с.
65. Бондарева О. Міф і драма в новітньому літературному контексті : поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: монографія / Олена Бондарева. – Київ : Четверта хвиля, 2006. – 512 с.
66. Боплан Г. Опис України / Гійом Боплан. – Київ : Либідь, 1990. – 256 с.
67. Бразговская Е. Е. Текст культуры : от события к событию (логико-семиотический анализ межтекстовых взаимодействий) : [монография] / Е. Е. Бразговская. – Пермь : Изд-во Пермского гос. пед. ун-та, 2004. – 284 с.
68. Бровко О. О. Новела в структурі української прози : модифікації та функції : монографія / О. О. Бровко. – Луганськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2011. – 400 с.
69. Бровченко В. Я. Як Мамай до Канади їздив : роман у віршах / В. Я. Бровченко. – Київ : Рад. письменник, 1984. – 149 с.
70. Бройтман С. Н. Историческая поэтика : учеб. пособие / С. Н. Бройтман. – Москва : РГГУ, 2001. – 420 с.
71. Брюховецький В. С. Ліна Костенко : Нарис творчості / В. С. Брюховецький. – Київ : Дніпро, 1990. – 262 с.

72. Будний В. Розгадка чарів Цірцеї: національні образи та стереотипи в освітленні літературної етноімагології / Василь Будний // Слово і Час. – 2007. – № 3. – С. 52–63.
73. Валєвський О. Л. Біографія в контексті філософського аналізу / О. Л. Валєвський // Філософ. і соціол. думка. – 1989. – № 8. – С. 45–53.
74. Васильєв С. А. Синтез смысла при создании и понимании текста. / С. А. Васильев. – Київ : Наукова думка, 1988. – 240 с.
75. Васьків М. Романні форми в українській літературі 1920-1930-х років / Микола Васьків. – Кам'янець-Подільський : ПП. Буйницький О. А., 2009. – 326 с.
76. Васьків М. С. Проблема жанрової сутності роману у віршах І. Багряного «Скелька» / М. С. Васьків // Вісник Запорізького національного університету : збірник наукових статей. Філологічні науки. – Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2008. – № 2. – С. 33–43.
77. Васьків М. С. Романні форми в українській експериментальній літературі 1920-30-х рр. : генеза, проблематика, жанрові модифікації й різновиди : автореф. дис. ... докт. філол. наук : 10.01.01 «Українська література»; 10.01.06 «Теорія літератури» / М. С. Васьків. – Київ, 2010. – 35 с.
78. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – Київ ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2005. – 1728 с.
79. Величко Самійло. Літопис / Самійло Величко. Переклад з книжної укр. мови В. Шевчук. – Київ : Дніпро, 1991. – Т.1. – 371с.; Т.2. – 642 с.
80. Веретенченко Олекса. Чорна долина. Поема / Олекса Веретенченко. – Детройт : Літературне Братство, 1953. – 36 с.
81. Вертій О. Народна поетична творчість і національне відродження України (Місце українського фольклору в культурологічній концепції Пантелеймона Куліша) / Олексій Вертій // Народна творчість та етнографія. – 1994. – № 4. – С. 47–57.
82. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – Москва : Высшая школа, 1989. – 405 с.

83. Видатні постаті в історії України IX – XIX ст. : короткі біогр. нариси, іст. та худ. портрети / За заг. ред. М. І. Панова. – Київ : Вища школа, 2002. – 209 с.
84. Вінграновський М. С. Вибрані твори : У 3 т. – Т. 1 : Поезії / М. С. Вінграновський / Вст. стаття Т. Салиги. – Тернопіль : Богдан, 2004. – 400 с.
85. Вірченко С. Особливості розвитку українського історичного роману у віршах / Світлана Вірченко // Проблеми сучасного літературознавства – 2006. – Вип. 14. – С. 104–114.
86. Выготский Л. С. Собрание сочинений : В 6 т. / [под ред. А.Р. Лурия, М.Г. Ярошевського] / Л. С. Выготский. – Москва : Педагогика, 1982 – Т. 1. – Вопросы теории и истории психологии. – 1982. – 487 с.
87. Войтович В. М. Українська міфологія / В. М. Войтович. – Київ : Либідь, 2005. – 664 с.
88. Волкова Н. Исповедь / Н. Волкова // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий : [гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко]. – Москва : Издательство Кулагиной, Intrada, 2008. – С. 85–86.
89. Волков А. Традиційні сюжети та образи (Деякі питання теорії) / А. Волков // Питання літературознавства. – Вип. 1. – Чернівці : Рута, 1995. – С. 3–15.
90. Гавриленко С. Т. Рецепція міфологеми козака Мамає в поезії шістдесятників та поезії кінця XX ст. (на прикладі творчості Д. Павличка, Ю. Андруховича, С. Жадана) / С. Т. Гавриленко // Держава та регіони. Серія : Гуманітарні науки. – 2009. – № 3 – 4. – С. 17–21.
91. Гаврилюк Н. Український поліметричний вірш : тенденції розвитку / Надія Гаврилюк // Слово і Час. – 2006. – № 11. – С. 11–19.
92. Галацька В. Л., Мироненко М. Л. Образ козака Мамає в українському фольклорі та його інтерпретація в національному кінематографі / В. Л. Галацька, М. Л. Мироненко // Український смисл. – 2007. – № 1–2. – С. 49–57.

93. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Загальне літературознавство : Навчальний посібник. / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – Рівне : КП «Рівненський Будинок науки і техніки», 1997. – 544 с.
94. Галич О. А. Термінологія сучасної документалістики / О. А. Галич // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Науковий журнал. – Житомир : Вид-во Жит. держ. ун-ту, 2006. – Вип. 26. – С. 47–49.
95. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури : підручник / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв / За наук. ред. О. Галича. – Київ : Либідь, 2001. – 488 с.
96. Галенко О. І. Роксолана / О. І. Галенко // Енциклопедія історії України : У 10 т. / Редкол. : В. А. Смаглій (голова) та ін. – Київ : Наукова думка, – 2012. – Т. 9 : Прил. – С. – 2012. – 944 с.
97. Гарасим Я. І. Нариси до історії української фольклористики : Навчальний посібник. / Я. І. Гарасим. – Київ : Знання, 2009. – 301 с.
98. Гарачковська О. О. Жанрово-стильові модифікації української віршованої сатири й гумору ХХ століття автореф. дис. ... докт. філол. наук : 10.01.01 «Українська література» / О. О. Гарачковська. – Київ, 2015. – 38 с.
99. Генова Євгенія. Героїчний пафос і символіка в історичних віршованих романах Леоніда Горлача «Мамай» і «Мазепа» / Євгенія Генова // Проблеми сучасного літературознавства: збірник наукових праць / [відп. ред. Є. М. Черноіваненко]. – Одеса : Астропринт, 2012. – Вип. 16. – С. 299–313.
100. Гетьман Іван Мазепа. Писання / Передм. Є. Пеленського. – 2 репр. вид. – Київ : УКСП «Кобза», 1992. – 52 с.
101. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. – Изд. 2-е. – Ленинград : Художественная литература, 1976. – 448 с.
102. Гілевіч Н. С. Родныя дзеці : раман у вершах : для ст. шк. узросту / Н. Гілевіч. – Мінск : Маст. літ., 2010. – 199 с.
103. Голота Любов. В часи перехідні та вічні / Любов Голота // Вона як хліб : на пошану творчості Ліни Костенко : публікації 2005 – 2011 рр. / Упоряд. : Л. Голота, Є. Букет. – Київ : Укр. пріоритет, 2011. – С. 3–16.

104. Голота Любов. Це буття, і терпке, і болюче, це тернове буття, і калинове... / Любов Голота // Нікуліна Н. П. Знамення калини: Вибране. – Дніпропетровськ : Січ, 2000. – 231 с.
105. Голубєва З. С. Нові грані жанру : сучасний український радянський роман / З. С. Голубєва. – Київ : Дніпро, 1978. – 280 с.
106. Голубєва З. С. Про становлення жанру роману в українській літературі / З. С. Голубєва // Радянське літературознавство. – 1967. – № 1. – С. 34–45.
107. Гончаренко В. В. Парад химер (поема-пародія, роман у віршах) / В. В. Гончаренко – Кіровоград : Центрально-Українське видавництво, 2000. – С. 33–69.
108. Горак Р. Крик Івана Мазепи / Роман Горак // Дзвін. – 1991. – № 2. – С. 91–100.
109. Горlach Л. Н. Ніч у Вишгороді / Л. Н. Горlach // Горlach Л. Н. Слов'янський острів : Історичні романи у віршах. – Київ : КП «Редакція журналу „Дніпро”», 2008. – С. 161–282.
110. Горlach Л. Н. Слов'янський острів / Л. Н. Горlach // Горlach Л. Н. Слов'янський острів: Історичні романи у віршах. – Київ : КП «Редакція журналу „Дніпро”», 2008. – С. 285–475.
111. Горlach Леонід. Мазепа / Леонід Горlach // Горlach Леонід. Мамай. Мазепа. Історичні романи у віршах. – Київ : Ярославів вал, 2010. – С. 143–364.
112. Горlach Леонід. Мамай / Леонід Горlach // Горlach Леонід. Мамай. Мазепа. Історичні романи у віршах. – Київ : Ярославів вал, 2010. – С. 7–142.
113. Горlach Л. Н. Чисте поле / Л. Н. Горlach // Горlach Л. Н. Слов'янський острів : Історичні романи у віршах. – Київ : КП «Редакція журналу „Дніпро”», 2008. – С. 477 – 662.
114. Горнятко-Шумилович А. Український химерний роман у контексті латиноамериканського магічного реалізму / Анна Горнятко-Шумилович // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2004. – Вип. 33 : Теорія літератури та порівняльне літературознавство. – Ч. 2. – С. 227–233.

115. Грабович Г. Функції жанру і стилю у становленні української літератури / Григорій Грабович // Грабович Г. До історії української літератури : дослідження, есе, полеміка. – Київ : Основи, 1997. – С. 23–33.
116. Грабович Г. До питання «больових точок» в українському літературознавстві / Григорій Грабович // Філологічні семінари : Сучасна наука про літературу : «больові точки». – Київ : ВПЦ «Київський університет», 2001. – Вип. 4. – С. 14–23.
117. Гречанюк Ю., Нямцу А. Проблеми історизму і традиції в літературі ХІХ – ХХ ст. / Ю. Гречанюк, А. Нямцу – Чернівці : Рута, 1997. – 124 с.
118. Грица С. Й. Мелос української народної епіки / С. Й. Грица. – Київ : Наукова думка, 1979. – 248 с.
119. Грица С. Українські думи в міжетнічному діалозі / Софія Грица // Родовід. – 1995. – № 11. – С. 68–80.
120. Гриценко О. Козацтво / Олександр Гриценко // Нариси української популярної культури. – Київ : УЦКД, 1998. – С. 287–304.
121. Грушевська К. До питання про історизм в українських народних думках / Катерина Грушевська // Родовід. – 1997. – № 15. – С. 12–22.
122. Гудима А. На вівтар національної ідеї / Андрій Гудима // Гудима А. Д. На вівтар волі. Поеми, романи у віршах. – Київ : Український письменник («Вир»), 1999. – С. 5–6.
123. Гудима А. Д. Сповідь Мазепи : Роман у віршах / А. Д. Гудима. – Київ : Логос, 2003. – 160 с.
124. Гудима А. Д. Устим Кармалюк / А. Д. Гудима // Гудима А. Д. На вівтар волі. Поеми, романи у віршах. – Київ : Український письменник («Вир»), 1999. – С. 265–390.
125. Гудима А. Д. Северин Наливайко / А. Д. Гудима // Гудима А. Д. На вівтар волі. Поеми, романи у віршах. – Київ : Український письменник («Вир»), 1999. – С. 37–149.

126. Гудима А. Д. Клекотіли орли / А. Гудима // Гудима А. Д. На вівтар волі. Поєми, романи у віршах. – Київ : Український письменник («Вир»), 1999. – С. 150–264.
127. Гуляк А. Б. Становлення українського історичного роману / А. Б. Гуляк. – Київ : ТОВ «Міжнародна фінансова агенція», 1997. – 293 с.
128. Гундорова Т. Соцреалізм як масова культура / Тамара Гундорова // Сучасність. – 2004. – № 6. – С. 52–66.
129. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова. – Львів : Літопис, 1997. – 297 с.
130. Гундорова Т. Кітч і Література. Травестії / Тамара Гундорова. – Київ : Факт, 2008. – 284 с.
131. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми : статті та есеї / Тамара Гундорова. – Київ : Грані-Т, 2013. – 548 с. (Серія «De profundis»).
132. Гурбанська А. І. Жанровий дискурс української повісті 60–80-х років ХХ ст. : монографія / А. І. Гурбанська – Київ : Вид-во КНУКіМ, 2008. – 374 с.
133. Гуцало Є. Ментальність орди / Євген Гуцало. – Київ : Просвіта, 1996. – 176 с.
134. Даль Владимир. Толковый словарь живого великорусского языка : В 4 т. / Владимир Даль. – Москва : Русский язык, 1998. – Т.2 : И – О. – 1998. – 779 с.
135. Данилейко Семен. Чумацький хутір / Семен Данилейко // Дніпровська правда. – 1964. – 26 квітня. – С. 4.
136. Даниленко В. Г. Інтимна лірика / В. Г. Даниленко // Лісоруб у пустелі. Письменник і літературний процес. – Київ : Академвидав. – 2008. – С. 222–229.

137. Даниліна О. В. Еволюція образу гетьмана Івана Мазепи в українській і зарубіжній літературі XVII – XX століть / О. В. Даниліна. – Мелітополь : ТОВ «Видавничий будинок ММД», 2009. – 140 с.
138. Дах М. І. Літературне життя народної балади «Ой не ходи, Грицю...» : проблема олітературнення сюжету і жанру) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.07 «Фольклористика» / М. І. Дах. – Львів, 2001. – 16 с.
139. Декс П. Семь веков романа / Пьер Декс / Перев. с франц.; Под. ред. Ю. Б. Виппера. – Москва : Издательство иностранной литературы, 1962. – 484 с.
140. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. / І. О. Денисюк. – Львів : Академ. експрес, 1999. – 238 с.
141. Дергаль Л. Я. «Шукати Україну в Україні» (Духовний потенціал роману Ліни Костенко «Берестечко») / Л. Я. Дергаль // Література. Фольклор. Проблеми поетики / [гол. ред. Г. Ф. Семенюк]. – Київ–Кривий Ріг : Твім інтер, 2001. – С. 47–62.
142. Дерменджі О. Особливості інтерпретації постаті Роксолани в європейських, турецьких та українських джерелах / Омар Дерменджі // Мандрівець. – 2000. – № 1–2. – С. 11–15.
143. Дерменджі О. Трансформації сюжетів та образів у художній літературі (на матеріалі творів про Роксолану) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / Омар Дерменджі. – Київ, 2005. – 16 с.
144. Дівчина з легенди – Маруся Чурай : Пісні / Упоряд., підгот. текстів та післямова Л. С. Кауфмана; переднє слово М.Стельмаха. – Київ : Дніпро, 1967. – 128 с.
145. Дігай Т. Крапля роси з каменю / Тетяна Дігай // Лютий Г. І. Мама-Марія (роман-пісня). – Запоріжжя : Дніпровський металург, 2008. – С. 369–370.
146. Дзик Р. Феномен сповіді в літературних жанрових інтерпретаціях / Роман Дзик // Питання літературознавства : науковий збірник. – Чернівці : Рута, 2009. – Вип. 77. – С. 231–239.



147. Дзюба І. М. Є поети для епох / І. М. Дзюба. – Київ : Либідь, 2011. – 208 с.
148. Дзюба І. М. Ліна Костенко / І. М. Дзюба // З криниці літ : У 3 т. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2007. – Т. 3 : Літературні портрети; Дніпровський меридіан; Зі спогадів. – С. 534–547.
149. Дзюба І. М. Тарас Шевченко. Життя і творчість / І. М. Дзюба. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 720 с.
150. Дзюба І. Магія південного степу / Іван Дзюба // Лютий Г. І. Мама-Марія (роман-пісня). – Запоріжжя : Дніпровський металург, 2008. – С. 364–365.
151. Дзюба О. М. Приватне життя козацької старшини XVIII ст. (на матеріалі епістолярної спадщини) / О. М. Дзюба. – Київ : Інститут історії України НАНУ, 2012. – 348 с.
152. Донцов Дмитро. Де шукати наших історичних традицій : Дух нашої давнини / Дмитро Донцов. – Київ : МАУП, 2005. – 568 с.
153. Донцов Д. Криве дзеркало нашої літератури / Дмитро Донцов // Донцов Д. Дві літератури нашої доби – Торонто : Голос України, 1958. – С. 259–278.
154. Донцов Д. Гетьман Мазепа в західноєвропейській літературі / Дмитро Донцов // Дивослово. – 1994. – №7. – С. 5–9.
155. Дудніков М. О. Основні функції історичного роману / М. О. Дудніков // Вісник Запорізького національного університету : збірник наукових статей. Філологічні науки. – Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2008. – № 2. – С. 63–67.
156. Думи / Упор. Г. А. Нудьга. – Київ : Рад. письменник, 1969. – 354с.
157. Дюжева К. Еволюція жанрів у творчості Ліни Костенко на шляху до віршованого роману / Катерина Дюжева // Літературознавчі студії. – 2011. – Вип. 5. – С. 41–47.
158. Енциклопедія історії України : В 5 Т. / редкол. : В. А. Смаглій (голова) та ін. – Київ : Наукова думка, – Т.1 : А – В. – 2005. – 688 с.
159. Енциклопедія постмодернізму / [за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора ; пер. з англ. В. Шовкун]. – Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с.

160. Єрмолаєнко С. Я. Фольклор і літературна мова / С. Я. Єрмолаєнко. – Київ : Наукова думка, 1987. – 246 с.
161. Єфимов В. Козак Мамай і мамаєзнавство / Володимир Єфимов // Берегиня. – 2006. – № 3. – С. 80–84.
162. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури : Словник-довідник / В. В. Жайворонок. – Київ : Довіра, 2006. – 704 с.
163. Женетт Жерар. Введение в архитекст / Жерар Женетт // Женетт Жерар. Фигуры. Работы по поэтике : В 2-х т. – Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т.2. – 472 с.
164. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика : [избр. труды] / [вступ. статья Д. С. Лихачова] / В. М. Жирмунский. – Ленинград : Наука, 1977. – 407 с.
165. Житецький П. Мысли о народных малорусских думях П. Житецкого / Павел Житецкий – Київ : Типографія Г.Т. Корчакъ-Новицкого, 1893. – 250 с.
166. Житецкий П. Очерки из истории поэзии (Пособие для изучения теории поэтических произведений) / Павел Житецкий. – Київ : Типография Окружного штаба, 1898. – 274 с.
167. Жуковська Г. М. Проблема історичної пам'яті у творчості Ліни Костенко : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 «Українська література» / Г. М. Жуковська – Київ, 2001. – 19 с.
168. Забудський І. В. Малюнки долі [автобіогр. роман у віршах] / І. В. Забудський / передм. О. Мороза, В. Пахаренка. – Черкаси : Вертикаль, 2008. – 163 с.
169. Забудський Ігор. «Чому – сосни?!..» / І. Забудський // Забудський І. В. Малюнки долі [автобіогр. роман у віршах] / Передм. О. Мороза, В. Пахаренка. – Черкаси : Вертикаль, 2008. – С. 149– 156 с.
170. Заверталюк Н. І. Поема В. Сосюри «Мазепа» в контексті світової літератури / Н. І. Заверталюк // Заверталюк Н. І. «Неподільної краплі питома вага» : Літературознавчі студії. Матеріали до лекцій з курсу «Українська

- література ХХ – поч. ХХІ століть». – Дніпропетровськ : Пороги, 2011. – С. 86–93.
171. Заверталюк Н. І. Море і степ як онтологічні парадигми українства у романістиці Олеса Гончара / Н. І. Заверталюк // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: міжвуз. збірник наукових статей. – Бердянськ : БДПУ, 2011. – Вип. XXVI – С. 76–82.
  172. Загребельний П. Втішання історією. Авторське післяслово / Павло Загребельний // Загребельний П. Роксолана. Роман. – Київ : ВД «Комп'ютерні Системи», 2000 – С. 717–724.
  173. Загребельний П. А. Думки нарозхрист, 1974–2003 / П. А. Загребельний. – Київ : Унів. вид-во «ПУЛЬСАРИ», 2008. – 240 с.
  174. Загребельний Павло. Дорогий наш український читачу / Павло Загребельний // Лютий Г. І. «Мама-Марія» (роман-пісня). – Запоріжжя : Дніпровський металург, 2008. – С. 363.
  175. Загурська Е. Трансформація національного міфу на українській сцені (на прикладі образу Марусі Чурай) / Ельвіра Загурська // Міст : Мистецтво, Історія, Сучасність, Теорія. – 2010. – № 7. – С. 84–93.
  176. Закутна І. О. Жанрово-стильова еволюція українського історичного роману у віршах ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 «Українська література» / І. О. Закутна. – Бердянськ, 2015. – 22 с.
  177. Захарчук І. Війна і слово. Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму : монографія / Ірина Захарчук. – Луцьк : Твердиня, 2008. – 404 с.
  178. Зборовська Н. Влада і свобода в романах Павла Загребельного / Ніла Зборовська // Слово і Час. – 2011. – № 10. – С. 3–23.
  179. Зборовська Н. Психологічний аналіз і літературознавство / Ніла Зборовська. – Київ : Академвидав, 2003. – 392 с.
  180. Зборовська Н. Код української літератури : проект психоісторії новітньої української літератури: монографія / Ніла Зборовська. – Київ : Академвидав, 2006. – 504 с.

181. Звягина М. Ю. Феномен авторского жанрового определения в русской прозе второй половины XX – начала XXI веков / М. Ю. Звягина // Дергачевские чтения – 2008. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Проблема жанровых номинаций : материалы IX Междунар. науч. конф. – Екатеринбург, 2009. – Т. 2. – С. 109–114.
182. Звягина М. Ю. Жанровые трансформации в русской прозе второй половины XX – начала XXI в. : монография / М. Ю. Звягина. – Москва : КНОРУС ; Астрахань : АГУ, ИД «Астраханский университет», 2016. – 292 с.
183. Згарський Еґген. Маруся Богуславка / Еґген Згарський. – Львов : Типомъ Института Старопигійського, 1862. – 52 с.
184. Зеров М. Від Куліша до Винниченка. Нариси з новітнього українського письменства / Микола Зеров // Зеров М. К. Твори : У 2 т. / Упор. Г. П. Кочура, Д. В. Павличко. – Київ : Дніпро, 1990. – Т. 2 : Історико-літературні та літературознавчі праці. – С. 246–293.
185. Зуб І. Борис Олійник / І. Зуб // Історія української літератури XX ст. : У 2 кн. Кн. 2. – Київ : Либідь, 1998. – С. 142–144.
186. Зусман В. Г. Диалог и концепт в литературе. Литература и музыка / В. Г. Зусман. – Нижний Новгород : Деком, 2001. – 168 с.
187. Зырянов О. В. Жанровые рефлексивы в свете исторической поэтики / О. В. Зырянов // Дергачевские чтения – 2008. Русская литература : национальное развитие и региональные особенности. Проблема жанровых номинаций : материалы IX Междунар. науч. конф. – Екатеринбург, 2009. – Т. 1. – С. 80–91.
188. Іванисенко В. П. Специфіка поетичного образного мислення (Леонід Первомайський) / В. П. Іванисенко // Іванисенко В. П. Народження стилю: Творча індивідуальність у поезії. – Київ : Наукова думка, 1964. – С. 85–144.
189. Іванишин П. Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко : монографія / Петро Іванишин. – Київ : Академвидав, 2008. – 392 с.

190. Іванишин П. Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти): монографія / Петро Іванишин. – Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2005. – 308 с.
191. Іванишин П. Два постколоніалізми: національно-екзистенціальна диференціація / Петро Іванишин // Вісник Львівського університету. Серія: філологія. – Львів: Львів. ун-т. – Вип. 33. – Ч. 2. – С.191–198.
192. Івашків Василь. Український фольклор у записах і дослідженнях Куліша (1840-ві роки) / Василь Івашків // Хроніка – 2000. – № 78. – С. 329–369.
193. Івашків В. М. Примітки. Маруся Богуславка / В. Івашків // Куліш П. О. Твори: В 2 т. – Київ: Наукова думка, 1994. – Т. 2. – С. 620–639.
194. Ільницький Микола. Живе дихання жанру / Микола Ільницький // Ільницький Микола. На перехрестях віку: У трьох кн. – Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – Кн. 1. – С. 151–163.
195. Ільницький Микола. Історія мисляча / Микола Ільницький // Ільницький Микола. На перехрестях віку: У трьох кн. – Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – Кн. 1. – С. 170–184.
196. Ільницький М. М. Людина в історії: (сучасний історичний роман) / М. М. Ільницький. – Київ: Дніпро, 1989. – 359 с.
197. Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. Кн. 2. Ч. 2: 1960 – 1990-ті роки: навчальний посібник / за ред. В. Дончика. – Київ: Либідь, 1995. – 512 с.
198. Камінчук Ольга. Поетика української романтичної лірики (Проблеми просторової організації поетичного тексту) / Ольга Камінчук. – Київ: ТОВ «ЛТД» 1998. – 160 с.
199. Каспрук А. А. Українська поема кінця ХІХ початку ХХ ст.: Ідеї, теми, проблеми жанру / А. А. Каспрук. – Київ: Наукова думка, 1973. – 247 с.
200. Кауфман Л. Маруся Чурай / Леонід Кауфман // Дівчина з легенди – Маруся Чурай: Пісні / Упоряд., підгот. текстів та післямова Л. С. Кауфмана; переднє слово М. Стельмаха. – Київ: Дніпро, 1967. – С 95–120 с.

201. Качуровський І. В. Генетика і архітектоніка / І. В. Качуровський. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2005. – Кн. I : Література європейського Середньовіччя. – 382 с.
202. Качуровський І. В. Поезія Ліни Костенко / І. В. Качуровський // Качуровський І. В. Променисті силуетки : лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 645–675.
203. Качуровський І. В. Деякі міркування над книжкою віршів Багряного / І. В. Качуровський // Качуровський І. В. Променисті силуетки : лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 467–472.
204. Качуровський І. Метрика : підручник / Ігор Качуровський. – Київ : Либідь, 1994. – 120 с.
205. Качуровський І. В. Творчість Івана Багряного / І. В. Качуровський // Променисті силуетки : лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 446 – 466.
206. Квятковский А. П. Поэтический словарь / А. П. Квятковский. – Москва : Советская энциклопедия, 1966. – 376 с.
207. Кирдан Б. П. Украинские народне думы (XV – начало XVII в.) / Б. П. Кирдан. – Москва : Академия наук СССР, 1962. – 286 с.
208. Кирдан Б. П. Украинский народный эпос / Б. П. Кирдан. – Москва : Наука, 1965. – 352 с.
209. Кир'ян Надія. Немає часу на поразку / Надія Кир'ян // Вона як хліб : на пошану творчості Ліни Костенко : публікації 2005 – 2011 рр. / Упоряд. : Л. Голота, Є. Букет. – Київ : Укр. пріоритет, 2011. – С. 80–89.
210. Кірик-Радомська Л. А. Химерна доля : Історичний роман у віршах / Л. А. Кірик-Радомська. – Тернопіль : КЖВ «Тернопіль», 1994. – 166 с.
211. Кісь Я. Легенди і факти про Роксолану / Ярослав Кісь // Архіви України. – 1970. – № 6. – С. 25–31.

212. Ключек Григорій. Історичний роман Ліни Костенко «Маруся Чурай» / Григорій Ключек. – Кіровоград : Степова Еллада, 1998. – 52 с.
213. Ключек Г. Д. Поезія Тараса Шевченка : сучасна інтерпретація. Навчально-методичний посібник / Г. Д. Ключек. – Київ : Освіта, 1998. – 237 с.
214. Ключек Г. Материнство / Григорій Ключек // Ключек Г. Поетика Бориса Олійника : літературно-критичний нарис. – Київ : Рад. письменник, 1989. – С. 257–274.
215. Кодак М. П. Поетика як система : літературно-критичні нариси / М. П. Кодак. – Київ : Дніпро, 1988. – 156 с.
216. Кодак М. П. Жанр у часопросторових вимірах: до генології літературної критики / М. П. Кодак // Слово і Час. – 2003. – № 5. – С. 3–9.
217. Кожинов В. В. Основы теории литературы : краткий очерк / В. В. Кожинов. – Москва : Знание, 1962. – 48 с.
218. Ковалевський О. Ліна Костенко : філософія бунту й «філософія серця» : монографія / Олексій Ковалевський. – Харків : Прапор, 2001. – 176 с.
219. Козак І. Ю. Віків передзвони : З уст краян а й болі серця : Роман у віршах / І. Ю. Козак / передм. Д. Федаки. – Ужгород : Вид-во В. Падяка, 2001. – 184 с.
220. Козак І. Ю. Доле наша, хто ти? : Роман-трилогія / передм. П. Часто; післямов. Д. Федаки / І. Ю. Козак. – Ужгород : ВАТ «Видавництво „Закарпаття”», 2005. – 288 с.
221. Козак І. Ю. Сповідь / І. Ю. Козак // Козак І. Ю. Доле наша, хто ти? : Роман-трилогія / передм. П. Часто; післямов. Д. Федаки. – Ужгород : ВАТ «Видавництво „Закарпаття”», 2005. – С. 195–277.
222. Козак І. Ю. Покута / І. Ю. Козак // Козак І. Ю. Доле наша, хто ти? : Роман-трилогія / Передм. П. Часто; післямов. Д. Федаки. – Ужгород : ВАТ «Видавництво „Закарпаття”», 2005. – С. 13–100.
223. Козак І. Ю. Прозріння / І. Ю. Козак // Козак І. Ю. Доле наша, хто ти? : Роман-трилогія / Передм. П. Часто; післямов. Д. Федаки. – Ужгород : ВАТ

- «Видавництво „Закарпаття”», 2005. – С. 103–193.
224. Козачук Н. В. Драматична поема «Розп’ятий Мазепа» : від символізму до антиколоніалізму / Н. В. Козачук // Іван Огієнко : сучасна наука і освіта : науковий збірник : серія історична та філологічна / ред. колег. С. А. Копилов (гол. редколегії), В. С. Прокопчук, Л. М. Марчук та ін. – Кам’янець-Подільський : Кам’янець-Подільський нац. університет імені Івана Огієнка, 2015. – Вип. 11. – С. 236–243.
  225. Коннертон Пол. Як суспільства пам’ятають / Пол Коннертон ; пер. з англ. С. Шліпченко. – Київ : Ніка-Центр, 2013. – 184 с.
  226. Коновалова М. Особливості художньої структури поеми Олекси Веретенченка «Чорна долина» / Марія Коновалова // Південний архів : філологічні науки : збірник наукових праць. Херсон. держ. ун-т. – Херсон, 2017. – Вип. 66. – С. 33–37.
  227. Колкутіна В. В. Шляхи трансформації понять «вічний образ» та «вічна ідея» в рецепції Дмитра Донцова : історичний модус / В. В. Колкутіна // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – Луганськ : ЛНУ, 2010. – № 4. (191). – С. 162–168.
  228. Коляда Г. Арсенал сил. Роман нової конструкції / Гео Коляда // Нова Генерація. – 1928. – № 12. – С. 376–406.
  229. Комаров Р. В. Культурний героїзм у контексті української філософської традиції (концепції Д. Донцова та В. Липинського) / Р. В. Комаров // Наукові записки. – 2005. – Том 37. – Філософія та релігієзнавство. – С. 83–86.
  230. Коновалова М. М. Гетьман Мазепа у фольклорі і літературі : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 «Українська література» / М. М. Коновалова. – Львів, 2001. – 16 с.
  231. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства / Нонна Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.
  232. Копистянська Н. Час і простір у мистецтві слова : монографія / Нонна Копистянська. – Львів : ПАІС, 2012. – 342 с.
  233. Корчинська Л. Б. Магія Роксолани: науково-популярна розвідка



- / Л. Б. Корчинська. – Чернівці : Букрек, 2014. – 256 с.
234. Коскін Володимир. Леонід Горlach : «Пишу історію без гриму і декору» / Володимир Коскін // Українська літературна газета. – 2010. – №18 (24). – С. 4.
235. Коскін В. Леонід Горlach : «Страшніша над усе погуба духа» [Електронний ресурс] / Володимир Коскін. – Режим доступу : <http://slovoprosvity.org/2012/10/04>. – Назва з екрану.
236. Костенко Л. В. Берестечко : історичний роман / Л. В. Костенко. – Київ : Український письменник, 1999. – 157 с.
237. Костенко Л. В. Маруся Чурай: Історичний роман у віршах / Л. В. Костенко. – Київ : Веселка, 1990. – 159 с.
238. Костенко Ліна. Поет, що ішов сходами гігантів / Ліна Костенко // Українка Леся. Драматичні твори. – Київ : Дніпро, 1989. – С. 5–58.
239. Костюк Г. Зустрічі і прощання: Спогади у двох книгах / Григорій Костюк. – Київ : Смолоскип, 2008. – К. 1. – 720 с.
240. Котляревський І. Енеїда / Іван Котляревський // Котляревський І. Поетичні твори. Драматичні твори. Листи. – Київ : Наукова думка, 1982. – С. 36–215.
241. Кочерга І. Ярослав Мудрий : Драматична поема / Іван Кочерга // Кочерга І. Драматичні твори / Упоряд. : В. С. Брюховецький; М. М. Острик. – Київ : Наукова думка, 1989. – С. 603–696.
242. Крупський В. ...І жив як поет [Електронний ресурс] / Віктор Крупський – Режим доступу : <http://www.vechirka.com.ua/zhiv-yak-poet>. – Назва з екрану.
243. Кошечая І. Название как кодированная идея текста / Інна Кошечая // Иностранные языки в школе. – 1982. – № 2. – С. 8–10.
244. Кошові Запорозької Січі. Іван Сірко / за ред. В. Л. Чуйка. – Київ : Веселка, 1992. – 289 с.
245. Краткая литературная энциклопедия : В 9 т. / гл. ред. А. А. Сурков. – Москва : Советская энциклопедия, 1962 – 1978. – Т. 6. – 1971. – 1040 стб.

246. Кремінь Т. Д. Жанрово-стильові ознаки історичного роману у віршах в українській літературі першої третини ХХ століття: до проблеми сприйняття / Т. Д. Кремінь // Наукові праці. – 2010. – Вип. 122. – Т. 135. – С. 51–54.
247. Крижанівський Степан. Рід, вид, різновид. До питання про сучасну жанрову систему / Степан Крижанівський // Крижанівський Степан. Художні відкриття і літературний процес. – Київ: Рад. письменник, 1979. – С. 142–186.
248. Крижанівський С. Розвиток і оновлення жанрів у сучасній українській поезії / Степан Крижанівський // Радянське літературознавство. – 1969. – № 10. – С. 7–18.
249. Кримський А. Історія Туреччини. – 2-е вид., випр. / Агатангел Кримський. – Київ-Львів: Олір, 1996. – 288 с.
250. Кропивко І. Запорізька Січ та її традиції в історичному романі у віршах Леоніда Горлача «Чисте поле» / Ірина Кропивко // Актуальні проблеми вивчення літературних родів: Зб. наук. праць. – Вип. 4. – Дніпропетровськ: Видавництво Дніпропетровського університету, 2001. – С. 24–28.
251. Круценко Р. П. Ігор Забудський / Р. П. Круценко // Літературно-мистецький вернісаж Черкащини. Вип. 13: методично-бібліографічні матеріали. – Черкаси: КЗ «ОУНБ імені Тараса Шевченка», 2015. – С. 15–21.
252. Кужільна Л. В. Образ автора у віршованому романі / Л. В. Кужільна // Українська мова і література в школі. – 1984. – № 2. – С. 62–67.
253. Кужільна Л. В. Художні пошуки в жанрі віршованого роману // Радянське літературознавство. – 1987. – № 3. – С. 48–53.
254. Кузьменко В. І. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20–50-х рр. ХХ століття: монографія / В. І. Кузьменко. – 2-ге вид. – Київ: Альфа-М, 2016. – 346 с.
255. Куліш П. О. Твори: В 2 т./ П. О. Куліш – Київ: Дніпро, 1989. – Т. 1. Поетичні твори. – 654 с.

256. Куліш П. Маруся Богуславка / Пантелеймон Куліш // Куліш П. О. Твори: В 2 т. – Київ : Дніпро, 1989. – Т. 1. Поетичні твори. – С. 441–531.
257. Купленик В. Козацький танець: Нариси з історії українського козацького танцю [Електронний ресурс] / Вадим Купленик. – Режим доступу : <http://hopak.ho.ua/boh/dans/bookstan/kozak.html>. – Назва з екрану.
258. Кухаренко В. А. Имя заглавного персонажа в целом художественном тексте / В. А. Кухаренко // Русская ономастика : сборник научн. трудов. – Одесса, 1984. – С. 109–117.
259. Кушнірова Т. Інтерпретація категорії «жанр» у сучасному літературознавстві / Тетяна Кушнірова // Мандрівець. – 2009. – № 2. – С. 108–111.
260. Лавринович Л. Дискурс пам'яті в сучасній українській прозі : основні ідейно-тематичні тенденції / Лілія Лавринович // Філологічні студії. – Луцьк, 2008. – № 1 – 2. – С. 100–106.
261. Лановик М. Національна пам'ять як форманта літературного простору / Мар'яна Лановик // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Літературознавство. – Тернопіль, 2011. – Вип. 32. – С. 172–177.
262. Лаурен Анна-Лена. Невідома ціна свободи – демократичні революції у Грузії, Україні та Киргизії / Анна-Лена Лаурен / Зі шведської перекл. Н. Іваничук. – Львів : ЛА «Піраміда», 2013. – 148 с.
263. Левченко Кость. Плач Закарпаття : Нотатки про поетичний роман у Івана Козака / Кость Левченко // Свобода. – 1999. – № 4 (22 січня). – С. 16.
264. Левченко М. Шляхи українського роману / М. Левченко // Радянське літературознавство. – 1963. – № 3 – С. 30–51.
265. Легка О. С. Еротичний роман у віршах Наталі Лівицької-Холодної : автореф. дис. ...канд. філол. наук : 10.01.01 «Українська література» / О. С. Легка. – Львів, 1999. – 17 с.
266. Лежен Ф. В защиту автобиографии / Филипп Лежен // Иностранная литература. – 2000. – № 4. – С. 108–122.

267. Лейдерман Н. Л. Теория жанра : Научное издание / Н. Л. Лейдерман. – Екатеринбург : Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УРО РАО; Урал. гос. пед. ун-т, 2010. – 904 с.
268. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / За ред. А. Волкова, О. Бойченка, І. Зварича, Б. Іванова, П. Рихла. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
269. Ленська С. В. Українська мала проза 1920–1960-х років : на перетині жанру і стилю : монографія / С. В. Ленська. – Полтава : ПолтНТУ, 2014. – 656 с.
270. Лепкий Б. Начерк історії української літератури : в 2 т. / Б. Лепкий. – Ляйпціг : Укр. накладня, 1909. – Т. 1. – 333 с.; – Коломия : Галицька накладня Якова Оренштайна, 1912. – Т. 2. – 272 с.
271. Леп'явко С. Наливайко і повстання 1591–1596 рр. у пам'яті сучасників і нащадків / Сергій Леп'явко // Український історичний журнал. – 1992. – № 2. – С. 131–138.
272. Лесин В. М., Пулинець О. С. Словник літературознавчих термінів. Вид. 3-є, перероблене і доповнене / В. М. Лесин, О. С. Пулинець. – Київ : Рад. школа, 1971. – 486 с.
273. Лілік О. О. «Воскреснуть і перемоги» : вивчення роману Ліни Костенко «Берестечко» в школі / О. О. Лілік // Вісник Запорізького національного університету : збірник наукових статей. Філологічні науки. – Запоріжжя : Запорізький національний університет. – 2010. – № 2. – С. 172–181.
274. Лірсен Дж. Імагологія : історія і метод / Джоеп Лірсен; пер. з англ. Г. Стембковської // Літературна компаративістика. – Київ : ВД «Стилос», 2011. – Вип. IV: Імагологічний аспект сучасної компаративістики : стратегії та парадигми. – Ч. II. – С. 362–375.
275. Литературный энциклопедический словарь. – Москва : Советская энциклопедия, 1987. – 751 с.
276. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та інші. – Київ : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.

277. Літературознавча енциклопедія : у двох томах / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – Київ : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 1. – 608 с. – (Енциклопедія ерудита).
278. Літературознавча енциклопедія : у двох томах / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – Київ : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 2. – 624 с. – (Енциклопедія ерудита).
279. Лихачев Д. С. Исследования по девнерусской литературе / Д. С. Лихачев. – Ленинград : Наука, 1986. – 406 с.
280. Лотман Л. М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. (История и эстетическое своеобразие / Л. М. Лотман. – Ленинград : Наука, 1974. – 350 с.
281. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь / Ю. М. Лотман. – Москва : Просвещение, 1988. – 353 с.
282. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Об искусстве. – Санкт-Петербург : «Искусство – СПб», 1998. – С. 14–85.
283. Лотман Ю. М. К современному понятию текста / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2002. – С. 79–83.
284. Лотман Ю. Семиосфера : культура и взрыв. Статьи. Исследования. Заметки / Юрий Лотман. – Санкт-Петербург : Искусство, 2000. – 704 с.
285. Лотман Ю. Текст у тексті / Юрий Лотман // Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів : Центр гуманітарних досліджень львівського національного університету, 2002. – С. 581–595.
286. Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин» : Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста / Ю. М. Лотман. – Тарту : ТГУ, 1975. – 110 с.
287. Лупак Н. Лейтмотив як спосіб організації літературного і музичного простору / Наталія Лупак // Актуальні проблеми сучасної філології.

- Літературознавство. Вип. XVII. – Тернопіль : СМП «Астон», 2009. – С. 166–177.
288. Лупак Н. М. Літературно-музичні контакти у зоні взаємодії художніх мов різних мистецтв (феномен мазепіани) / Н. Лупак // Філологія. Літературознавство : Наукові праці. – Том 59. – Вип. 46. – Миколаїв : ЧДУ імені Петра Могили, 2010. – С. 144–149.
289. Люлька В. М. Стиль роману О. С. Пушкіна «Євгеній Онегін» : (структурно-функціональний аспект): автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.02 «Російська література» / В. М. Люлька. – Сімферополь, 2011. – 21 с.
290. Лютий Г. І. Мама-Марія (роман-пісня) / Г. І. Лютий – Запоріжжя : Дніпровський металург, 2008. – 392 с.
291. Лютий Г. Я писав цей роман усе життя... / Григорій Лютий // Лютий Г. І. Мама-Марія (роман-пісня) – Запоріжжя : Дніпровський металург, 2008. – С. 5.
292. Мазепіана : матеріали до бібліографії (1688 – 2009) / Упоряд. та авт. передм. О. О. Ковалевська; відпов. ред. О. А. Удод. – Київ : Темпора, 2009. – 248 с.
293. Марко В. Стежки до таїни слова : Літературознавчі й методологічні студії / Василь Марко. – Кіровоград : Степ, 2007. – 264 с.
294. Маркова Т. Авторские жанровые номинации в современной русской прозе как показатель кризиса жанрового сознания / Татьяна Маркова // Вопросы литературы. – 2011. – № 1. – С. 280–290.
295. Маркова Т. Авторские жанровые номинации в русской прозе конца XX – начала XXI века / Татьяна Маркова // Мова і культура. (Науковий журнал). – Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. – Вип. 15. – Т. V (159). – С. 299–303.
296. Марсюк В. А. Донецька прелюдія : Роман у віршах. – 2-ге вид. / В. А. Марсюк – Київ : Видавництво імені Олени Теліги, 2003. – 144 с.
297. Марсюк В. Московський час: Роман у віршах / Василь Марсюк. – Видання автора, 2010. – 110 с.

298. Марсюк В Передмова / Василь Марсюк // Марсюк В. Московський час: Роман у віршах. – Видання автора, 2010. – С. 2.
299. Марсюк Василь. Голос волаючого на майдані. Публіцистика і критика / Василь Марсюк. – Видання автора, 2009. – 84 с.
300. Марсюк Василь. Лист / Василь Марсюк. – Архів письменника, 2016. – 4 с.
301. Марченко Т. М. Епоха Богдана Хмельницького в російській романтичній картині світу: трансформація фольклорних, літописних, історіографічних традицій : автореф. дис. ... докт. філол. наук: 10.01.02 «Російська література» / Т. М. Марченко. – Сімферополь, 2011. – 43 с.
302. Матющенко І., Мицик Ю. «Забutoю Україною». Нариси і нотатки. – Дніпропетровськ : ІМА-прес, 2008. – 328 с.
303. Мелетинский Е. М. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов / Е. М. Мелетинский // Литературные архетипы и универсалии / Под ред. Е. М. Мелетинского. – Москва : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. – С. 73–149.
304. Мелетинский Е. М. Трансформация архетипов в русской классической литературе (Космос и Хаос, герой и антигерой) / Е. М. Мелетинский // Литературные архетипы и универсалии / Под ред. Е. М. Мелетинского. – Москва : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. – С. 150–224.
305. Мендис Н. Е., Печерская Т. И. Роль метатипа в аспекте «памяти культуры» / Н. Е. Мендис, Т. И. Печерская // Философские проблемы взаимодействия литературы и культуры : Межвузовский сборник научных трудов. – Новосибирск : НГПУ, 1986. – С. 27–34.
306. Миньоло В. Оксидентализм, колониальность и подчиненная реальность с префиксом «Пост» / Вальтер Миньоло // Перекрестки. Журнал исследований восточноевропейского пограничья. – 2004. – № 1–2. – С. 161–197.
307. Миронюк Л. Специфіка жанру і стилю історичного роману у віршах «Маруся Чурай» Ліни Костенко / Ліна Миронюк // Вісник Запорізького національного університету : збірник наукових статей. Філологічні науки. –

- Запоріжжя : Запорізький національний університет. – 2008. – № 2 – С. 153–156.
308. Мирошникова Н. А. Поэтика заглавий / Н. А. Мирошникова // Русский язык и литература в учебных заведениях. – 2003. – № 3. – С. 25–27.
309. Мисливець Н. М. Концепція світу головного героя роману у віршах Леоніда Горлача «Чисте поле» / Н. М. Мисливець // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту). – Дніпропетровськ : РВВ ДДУ, 1998. – Т. 3. – С. 100–106.
310. Митрополит Іларіон. Розп'ятий Мазепа : Історична драма на п'ять дій / Іларіон митрополит. – Вінніпег : Наша культура, 1961. – 89 с.
311. Митрополит Іларіон. Твори. Том III. «Наш бій за Державність» : Історична епопея : У 2 ч. / Іларіон митрополит. – Вінніпег, 1962. – Ч. 1. – 224 с.
312. Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу / Іларіон митрополит. – Київ : Акціонерне товариство «Обереги», 1994. – 424 с.
313. Митрополит Іларіон. Туми : поема / Іларіон митрополит. – Париж : Наша культура, 1947. – Ч. 4. – 16 с.
314. Михида С. П. Психопоетика українського модерну : Проблема реконструкції особистості письменника : монографія / С. П. Михида. – Кіровоград : Поліграф-Терція, 2012. – 352 с.
315. Мыльников А. С. Картина славянского мира : взгляд из Восточной Европы : Этногенетические легенды, догадки, протогипотезы XVI – начало XVIII века / А. С. Мыльников. – Санкт-Петербург : Центр «Петербургское Востоковедение», 1996. – 320 с.
316. Миллер Л. В. Художественный концепт как смысловая и эстетическая категория / Л. В. Миллер // Мир русского слова. – 2000. – №4. – С. 39–45.
317. Мірчук П. «Коліївщина. Гайдамацьке повстання 1768 р. / Петро Мірчук. – Нью-Йорк : Наукове Товариство ім. Тараса Шевченка, 1973. – 477 с.



318. Мовчан Раїса. Позбутися рабського комплексу / Раїса Мовчан // Слово і Час. – 2000. – № 1. – С. 47–48.
319. Морозова Л. До питання про жанрову своєрідність творів епістолярної літератури / Людмила Морозова // Наукові записки ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. Сер. «Літературознавство». – Харків : ХНПУ ім. Г. С. Сковороди, 2008. – Вип. 1 (53). – Ч. 2. – С. 156–164.
320. Моторнюк І. Українська література ХХ століття : зміст, обсяг, періодизація / Ігор Моторнюк // Дзвін. – 2001. – № 7. – С. 134–148.
321. Мотрич Катерина. Мотрині ночі : історичний роман / Катерина Мотрич // Новочасна література. Тексти. Тримісячник. Число 2(6). – Київ : Дивослово. – 2008. – 106 с.
322. Мотрич Катерина. На законах ієрархії тримається весь світ [Електронний ресурс] / Катерина Мотрич. – Режим доступу : <http://www.umoloda.kiev.ua>. – Назва з екрану.
323. Музиченко Я. Сорочка / Ярослава Музиченко // 100 найвідоміших образів української міфології / за заг. редакцією О. Таланчук. – Київ : Книжковий дім «Орфей», 2002. – С. 420–423.
324. Наєнко М. К. Історія українського літературознавства: підручник / М. К. Наєнко. – Київ : ВЦ «Академія», 2001. – 360 с.
325. Наєнко М. «...Іще не догоріли свічі» / Михайло Наєнко // Літературна Україна. – 2005. – 10 лютого. – С. 6.
326. Назарук О. Роксоляна: Жінка халіфа й падишаха (Сюлеймана Великого), завойовника і законодавця : Іст. повість з 16 століття / Осип Назарук – Львів : Нова зоря, 1930. – 302 с.
327. Найден О. С. Образ воїна в українському фольклорі : Семантичні та образні аспекти / О. С. Найден. – Київ : Вид. дім «Стилос», 2005. – 260 с.
328. Наливайко Д. Мазепа в європейській літературі ХІХ ст. : історія та міф / Дмитро Наливайко // Слово і Час. – 2002. – № 8. – С. 26–35.
329. Наливайко Д. С. Теорія літератури й компаративістика / Д. С. Наливайко. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 347 с.

330. Нахлік Є. Особливості релігійно-філософського світогляду Пантелеймона Куліша / Євген Нахлік // Україна : культурна спадщина, національна свідомість, державність. – 2006–2007. – № 15. – С. 487–497.
331. Негодяєва С. А. І. Мазепа в історичному романі у віршах Івана Шкурая «Батурин» : типологічний аспект / С. А. Негодяєва // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка : Філологічні науки. – Луганськ : ЛНУ, 2009. – № 3 (166). – Ч. II. – С. 139–144.
332. Нестерук В. В. О некоторых особенностях малых жанров русской реалистической прозы конца XX – начала XXI века / В. В. Нестерук // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка : Філологічні науки – Луганськ : ЛНУ, 2013. – № 9 (268). – Ч. II. – С. 202–208.
333. Николенко О. Гротеск в романтическом, реалистическом и модернистском дискурсе (Э. Т. А. Гофман, Н. В. Гоголь, М. А. Булгаков) / Ольга Николенко // Філологічні науки : збірник наукових праць. – Полтава, 2012. – Вип. 10. – С. 3–20.
334. Новиченко Л. М. Поетичний світ Максима Рильського (1910–1941) / Л. М. Новиченко. – Київ : Наукова думка, 1980. – 408 с.
335. Нудьга Григорій. Народний поетичний епос України / Григорій Нудьга // Думи. – Київ : Рад. письменник, 1969. – С. 5–40.
336. Нудьга Г. Республіка козаків [Електронний ресурс] / Григорій Нудьга – Київ : Варта. – 2005. – Режим доступу : [http://ikt.at.ua/load/ukrajinski\\_istoriji/6](http://ikt.at.ua/load/ukrajinski_istoriji/6). – Назва з екрану.
337. Нудьга Г. Світова слава української пісні / Григорій Нудьга // Нудьга Г. А. Слово і пісня : Дослідження. – Київ : Дніпро, 1985. – С. 93–134.
338. Нудьга Г. Балада про Гриця / Григорій Нудьга // Нудьга Г. А. Слово і пісня : Дослідження. – Київ : Дніпро, 1985. – С. 290 – 315.
339. Нудьга Григорій. Український героїчний епос (думи) / Григорій Нудьга. – Київ : Товариство «Знання», 1971. – Серія V. – № 4. – 48 с.
340. Нусимов И. М. История литературного героя / И. М. Нусимов. – Москва : Художественная литература, 1958. – 452 с.

341. Нямцу А. Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования) : монографія. – Черновцы : Рута, 2007. – 520 с.
342. Нямцу А. Аксиология традиционных структур в литературе / Анатолій Нямцу // Науковий вісник Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича : збірник наукових праць / наук. ред. Б. І. Бунчук. – Чернівці : ЧНУ, 2014. – Вип. : 732–733 : Слов'янська філологія. – С. 3–13.
343. Огієнко Іван (митрополит Іларіон). Рятуння України / Упоряд. авт. передм. і комент. М. С. Тимошик / Іван Огієнко. – Київ : Наша культура і наука, 2005. – 464 с.
344. Олійник Б. Історії ворота золоті / Борис Олійник // Горлач Л. Н. Слов'янський острів : Історичні романи у віршах. – Київ : КП «Редакція журналу „Дніпро”», 2008. – С. 5–7.
345. Олійник Б. І. Сива ластівка. Поезії. / Б. І. Олійник. – Київ : Веселка, 1979 – 104 с.
346. Омельченко О. Дивограй : історико-філософсько-фантастичний роман-есе у віршах / Олеся Омельченко. – Дніпро : Ліра, 2017. – 476 с.
347. Остап Р. І. Українські власні особові імена середини XVII століття як об'єкт лексикографії / Р. І. Остап // Діалектологічні студії. – № 4 : Школи, постаті, проблеми / відп. ред. П. Гриценко, Н. Хобзей. – Львів, 2004. – С. 392–411.
348. Охріменко П. Морально-етичні ідеали героїв українських народних дум та пісень про козаків / Павло Охріменко // Народна творчість та етнографія. – 1992. – №3. – С. 3–8.
349. Охріменко П. Сила художньої правди / Павло Охріменко // Жовтень. – 1980. – № 11. – 139–145.
350. Павленко Сергій. Іван Мазепа як будівничий української культури / Сергій Павленко. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2005. – 305 с.
351. Павленко Ю. Ю. Письмо про Себе фікційного суб'єкта: модус біографії на перетині методологій / Ю. Павленко // Питання літературознавства:

- науковий збірник / Гол. ред. О. В. Червінська. – Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2014. – Вип. 89. – С.41–51.
352. Павличко Д. В. Українська національна ідея : лекція / Д. В. Павличко. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2002. – 58 с.
353. Павлишин М. Козаки з Ямайки : постколоніальні риси в сучасній українській культурі / Марко Павлишин // Павлишин М. Канон та іконостас : Літературно-критичні статті. / ред. рада : В. Шевчук та ін; Вступна стаття І. Дзюби. – Київ : Час, 1997 – С. 223–237.
354. Павлишин Марко. Явище і норма: Іван Дзюба, критик / Марко Павлишин // Дзюба І. М. З криниці літ: У 3-х т. – Т.1 : Статті. Доповіді. Рецензії. Передмови. Дещо про добрих сусідів і духовну рідню – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 7–37.
355. Павлюк Ігор. Паломник: роман-медитація у віршах / Ігор Павлюк // Дзвін. – 2017. – № 1 – С. 5–73
356. Пазяк М. Трансформація паремій у текстах художніх творів / Михайло Пазяк // Народна творчість та етнографія. – 1999. – № 5 – 6. – С. 83–94.
357. Панченко В. «Поразка – це наука...» / Володимир Панченко // Дивослово. – 2010. – № 10. – С. 39–43.
358. Пастух Роман. Грім. Сатиричний роман у віршах / Роман Пастух. – Дрогобич : Коло, 2002, – 180 с.
359. Пахаренко В. Ходіння по лезу : гра у постмодерні / Василь Пахаренко // Світо-вид. – 1997. – Ч. 1–2 (26–27). – С. 122–124.
360. Пахаренко В. Рубікон Забудського / Василь Пахаренко // Забудський І. В. Малюнки долі [автобіогр. роман у віршах]. – Черкаси : Вертикаль, 2008. – С. 6.
361. Пахаренко В. Бажання дива / Василь Пахаренко // Забудський І. В. Завтра моє. – Черкаси : Брама, 2003. – С. 3–6.
362. Платон Ірина. Про душевне світло роману у віршах, написаного в темний час: рецензія на роман-медитацію Ігоря Павлюка «Паломник» (журнал

- «Дзвін», 2017, №1, С. 5–74) [Електронний ресурс] / Ірина Платон – Режим доступу : <http://zolotapektoral.te.ua>. – Назва з екрану.
363. Пеленський Є. Літературна Спадщина Мазепи / Євген Пеленський // Гетьман Іван Мазепа. Писання / передм. Є. Пеленського. – 2 репр. вид. – Київ : УКСП «Кобза», 1992. – С. 3–12.
364. Плісецький М. М. Українські народні думи : сюжети і образи / М. М. Плісецький. – Київ : УКСП «Кобза», 1994. – 364 с.
365. Повх Л. Сторінки минулого. До ювілею І. Козака / Лілія Повх // Новини Закарпаття. – 2016. – № 101–102. – С. 13.
366. Поліщук Валер'ян. Ярина Курнатовська: Римований роман / Валер'ян Поліщук. – Харків : Всеукраїнський літературний комітет, 1922. – 72 с.
367. Поліщук Валер'ян. Григорій Сковорода. Біографічно-ліричний роман з перемінного болісного та веселого життя українського мандрівного філософа / Валер'ян Поліщук. – Харків : Державне видавництво України, 1929. – 120 с.
368. Поліщук В. Яскравий бал в осінньому саду, або Поетична автобіографія Василя Марсюка [Електронний ресурс] / Валер'ян Поліщук. – Режим доступу : [http://ukrlife.org/main/evshan/marsyuk\\_2013.html](http://ukrlife.org/main/evshan/marsyuk_2013.html). – Назва з екрану.
369. Поліщук Я. Автентизм (спроба дефініції художнього напрямку ХХІ століття) / Ярослав Поліщук // Філологічні семінари. Художні стилі, течії, напрями : історико-теоретичний аспект. – Київ : КНУ ім. Тараса Шевченка, 2011. – Вип. 15. – С. 11–17.
370. Поліщук Ярослав. Антропологічна перспектива в літературознавстві / Ярослав Поліщук // Філологічні семінари. Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст. – Київ : КНУ ім. Тараса Шевченка, 2013. – Вип. 16. – С 26–31.
371. Поліщук Я. О. Література як геокультурний проект : монографія / Я. Поліщук. – Київ : Академвидав, 2008. – 304 с.
372. Пономарева Е. В. Подзаголовок как фактор интерпретации малой прозы 1920-х годов (к проблеме художественного синтеза) / Е. В. Пономарева //

- Дергачевские чтения – 2008. Русская литература : национальное развитие и региональные особенности. Проблема жанровых номинаций : материалы IX Междунар. науч. конф. – Екатеринбург, 2009. – Т. 2. – С. 195–199.
373. Поповський А. М. Історико-філософсько-фантастичний роман-есе у віршах Олесі Омельченко «Дивограй» / А. М. Поповський // Омельченко О. Дивограй : історико-філософсько-фантастичний роман-есе у віршах. – Дніпро : Ліра, 2017. – С. 3–8.
374. Пospelов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы : учеб. пособие для пед. ин-тов по специальности № 2101 «Рус. яз. и лит.» / Г. Н. Пospelов. – Москва : Просвещение, 1972. – 271 с.
375. Пospelов Г. Н. Теория литературы : Учебник для ун-тов. – Москва : Высшая школа, 1978. – 351 с.
376. Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий : / Гл. науч. редактор Н. Д. Тamarченко. – Москва : Издательство Кулагиной, Intrada, 2008. – 358 с.
377. Правдюк О. Куркульським шляхом / О. Правдюк // Багрянний І. Публіцистика: Доповіді, статті, памфлети, рефлексії, есе. Друге вид. / упор. О. Коновал; Передм. Г. Костюка. – Київ : Смолоскип, 2006. – С. 86–97.
378. Пропп В. Я. Об историзме фольклора и методах его изучения / В. Я. Пропп // Пропп В. Я. Фольклор и действительность. – Москва : Наука, 1976. – 326 с.
379. Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури : монографія / В. А. Просалова. – Донецьк : ДонНУ, 2014. – 154 с.
380. Просалова В. Текст у світі текстів Празької літературної школи : монографія / Віра Просалова. – Донецьк : Східний видавничий дім, 2005. – 344 с.
381. Пушкин А. С. Евгений Онегин. Роман в стихах / А. С. Пушкин / Вступ. статья П. Г. Антокольского. – Москва : Худож. литература, 1984. – 255 с.

382. П'ятковська Є. Д. Віршований роман в українській літературі ХХ століття: особливості поетики: автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 «Українська література» / Є. Д. П'ятковська. – Одеса, 2012. – 20 с.
383. Репина Л. П. Историческая память и современная историография / Л. П. Репина // Новая и новейшая история. – 2004. – № 5. – С. 30–39.
384. Репина Л. П. Культурная память и проблемы историописания (историографические заметки) / Л. П. Репина. – Москва : ГУ ВШЭ, 2003. – 44 с.
385. Рикер П. Память, история, забвение / Поль Рикер; [пер. с франц.]. – Москва : Издательство гуманитарной литературы, 2004. – 728 с.
386. Рильський Максим. Марина / Максим Рильський // Рильський Максим. Зібрання творів у двадцяти томах. – Т. 2. Поезії 1930 – 1941. – Київ : Наукова думка, 1983. – С. 67–160.
387. Рильський Максим. Зібрання творів у двадцяти томах. – Т.2. Поезії 1930 – 1941. / Максим Рильський. – Київ : Наукова думка, 1983. – 422 с.
388. Романенко Л. В. Устим Кармалюк як історична постать в українській літературі та фольклорі: автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 «Українська література» / Л. В. Романенко. – Київ, 2009. – 22 с.
389. Ромащенко Л. Минуле – урок для сучасності, проекція на майбутнє (роздуми над новим романом Ліни Костенко «Берестечко») / Людмила Ромащенко // Українська література в загальноосвітній школі. – 2000. – № 5. – С. 44–51.
390. Росовецький С. К. Фольклорно-літературні зв'язки : Компаративний аспект : монографія. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2001. – 277 с.
391. Руденко М. «Найбільше диво – життя». Спогади / Микола Руденко. – Київ : Кліо, 2013. – 669 с.
392. Рудницький Леонід. Мазепа на американській сцені / Леонід Рудницький // Світовий код українського письменства : вибрані літературознавчі статті



- й дослідження. – Івано-Франківськ : Вид-во ПНУ ім. Василя Стефаника, 2010. – С. 124–136.
393. Руснак І. Є. Український фольклор : навчальний посібник / І. Є. Руснак – Київ : ВЦ «Академія», 2010. – 304 с.
394. Рябчук М. Постколоніальний синдром. Спостереження [Текст] / Микола Рябчук. – Київ : К.І.С., 2011. – 240 с.
395. Рымарь Н. Т. Поетика романа / Н. Т. Рымарь. – Саратов : Изд-во Саратовского ун-та, Куйбышевский филиал, 1990. – 254 с.
396. Саєнко Валентина. Творчість Ліни Костенко у жанрологічному вимірі / Валентина Саєнко // Проблеми сучасного літературознавства : збірник наукових праць : Вип. 11. – Одеса : Маяк, 2001. – С. 203–218.
397. Саєнко В. П. «Маруся Чурай» Ліни Костенко в контексті літературної світової традиції / В. П. Саєнко // Проблеми сучасного літературознавства : збірник наукових праць : Вип. 8. – Одеса : Маяк, 2000. – С. 182–206.
398. Саєнко Валентина. Концепт «культура» в естетичному просторі поезії Ліни Костенко і продуктивні моделі активних художніх центрів у сучасній українській літературі / Валентина Саєнко // Проблеми сучасного літературознавства : збірник наукових праць : Вип. 11. – Одеса : Маяк, 2001. – С. 196–202.
399. Саїд Е. Орієнталізм / Едвард Саїд. – Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – 511 с.
400. Сакаль-Лісніченко Л. М. Еволюція художнього бачення образу Северина Наливайка в українській літературі XIX – поч. XXI ст. : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 «Українська література» / Л. М. Сакаль-Лісніченко. – Київ, 2014. – 20 с.
401. Самчук Улас. На білому коні. На коні вороному. Спомини і враження : У 2-х частинах / У. Самчук. – Острог–Луцьк : Вид-во НаУОА, ПВД «Твердиня», 2007. – Ч. 1. – 350 с.



402. Свиридов В. Возвращенная Одиссея, или Космос национального самосознания в контексте исторических романов в стихах Николая Тютюнника [Электронный ресурс] / Виталий Свиридов, – Алчевск, 2013. – Режим доступа : <https://www.stihi.ru/2013/01/25/1526>. – Назва з екрану.
403. Сендика Рома. Про культурологічну теорію жанру / Рома Сендика // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст. / Упоряд. Б. Бакули. За заг. ред. В. Моренця. Пер. з польськ. С. Яковенка. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 467–491.
404. Сенник Л. Національна ідентичність української літератури в умовах тоталітаризму: 30-ті роки і пізніше (проблема літературної опозиції) / Любомир Сенник // Літературознавство : Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації україністів (Харків, 26 – 29 серпня 1996 р.). – Київ : АТ «ОБЕРЕГИ», 1996. – С. 43–49.
405. Сердюк Т. І. Козацький танець як засіб виховання патріотичних почуттів у студентів-хореографів / Т. І. Сердюк // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – Луганськ, 2013. – № 10 (269). – Ч. II. – С. 139–146.
406. Сивокінь Г. М. «Постколоніалізм» в сучасній українській літературі : симптоми, тенденції, явища / Г. М. Сивокінь // Сивокінь Г. М. У вимірах сприймання. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій. – Київ : Фенікс, 2006. – С. 90–105.
407. Сидяков Л. С. «Евгений Онегин», «Цыганы» и «Граф Нулин» : (К эволюции пушкинского стихотворного повествования) / Л. С. Сидяков // Пушкин : Исследования и материалы : В 19 т. – Л. : Наука, 1978 – Т. 8. – С. 5–21.
408. Симбирцева Н. А. Метамофозы памяти : культурологическая интерпретация / Н. А. Симбирцева // European Social Science Journal (Европейский журнал социальных наук). – Рига–Москва. – 2011. – № 8. – С. 20–27.
409. Сиротюк М. Й. Український радянський історичний роман. Проблема

- історичної та художньої правди / М. Й. Сиротюк. – Київ : Вид-во АН УРСР, 1962. – 396 с.
410. Скаріна О. Ю. Особистісне і документальне в мемуарній і біографічній прозі (на матеріалі української літератури кінця ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 «Теорія літератури» / О. Ю. Скаріна. – Тернопіль, 2007. – 20 с.
411. Скрипник Л. Г., Дзяtkівська Н. П. Власні імена людей: Словник-довідник / Л. Г. Скрипник, Н. П. Дзяtkівська. – Київ : Наукова думка, 1996. – 335 с.
412. Скуратівський В. Т. Русалії / В. Т. Скуратівський. – Київ : Довіра, 1990. – 734 с.
413. Скуратко Т. М. Жанрова структура поем Івана Драча: автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 «Українська література» / Т. М. Скуратко. – Тернопіль, 2013. – 20 с.
414. Слабошпицький М. Твір, що так невтримно поширює свій художній простір... / Михайло Слабошпицький // Лютий Г. І. «Мама-Марія» (роман-пісня). – Запоріжжя : Дніпровський металург, 2008. – С. 366.
415. Словарь української мови / Упоряд. з додатком власного матеріалу Борис Грінченко: В чотирьох томах, Т. 2. З – Н. – Київ : Наукова думка, 1996. – 588 с.
416. Словник української мови : [в 11 т.] / Академія наук УРСР ; Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. Ред. тому С. І. Головащук. – Т. 11. – Київ : Наукова думка, 1980. – 699 с.
417. Словник церковно-обрядової термінології / за ред. Н. Пуряєвої. – Львів: Свічадо, 2001. – 160 с.
418. Слоновська О. Історична концепція «Гайдамаків» Тараса Шевченка Ольга Слоновська // Дивослово. – 1997. – № 12. – С. 26–30.
419. Сміт Е. Націоналізм : Теорія, ідеологія, історія / Ентоні Сміт / Пер. з англійської. – Київ : К.І.С., 2004. – 170 с.

420. Смолич Юрій. Розповіді про неспокій немає кінця : Спогади / Юрій Смолич // Смолич Ю. К. Твори : У 8 т. / Упоряд. О. Смолич; приміт. К. Волинського. – Київ : Дніпро, 1986. – Т. 7. – С. 522–686.
421. Современный словарь-справочник по литературе / Сос. и науч. ред. С. И. Кормилов. – Москва : Олимп : «Издательство АСТ», 1999. – 704 с.
422. Сорока Петро. Екзотичний жанр, ексклюзивний стиль: рецензія на роман у віршах Ігоря Павлюка «Паломник» [Електронний ресурс] / Петро Сорока – Режим доступу : <http://bukvoid.com.ua/digest/2017/03/30/110621.html>
423. Сосюра Володимир. Тарас Трясило : Роман / Володимир Сосюра // Сосюра Володимир. Твори в десяти томах. – Київ : Дніпро, 1971. – Т. 6. – С. 142–197.
424. Сосюра В. М. Мазепа / В. М. Сосюра // Сосюра В. М. Вибрані твори: В 2 т. – Київ : Наукова думка, 2000. – Т. 2. : Поеми. Роман. – С. 86–179.
425. Стельмах Михайло. Вступне слово / Михайло Стельмах // Думи (Історико-героїчний цикл): Збірник / Упоряд. О. Дея. – Київ : Дніпро, 1982. – С. 5–10.
426. Страшна (Махиня) Т., Страшной Я. Вона перейнялася її долею, створила її поетичний образ / Т. Страшна (Махиня), Я. Страшной // Балашова М. Г. Вінок Роксолани. Історичний роман у віршах. – Кіровоград : ТОВ «Імекс-ЛТД», 2008. – С. 3–25.
427. Страшнов С. Л. Анализ поэтического произведения в жанровом аспекте : [учебное пособие] / С. Л. Страшнов. – Иваново : ИвГУ, 1983. – 92 с.
428. Сулима В. Біблійні концепти і проповідницька традиція української літератури / Віра Сулима // Слово і Час. – 2007. – № 12. – С. 3–14.
429. Тмарченко Н. Д. Поэма / Н. Д. Тмарченко // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий : [гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко]. – Москва : Издательство Кулагиной, Intrada, 2008. – С. 180–182.
430. Тарасова И. В. Художественный концепт : диалог лингвистики и литературоведения / И. В. Тарасова // Лингвистика. Вестник

- Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского, – 2010. – № 4 (2). – С. 742–745.
431. Тарнашинська Л. Історична проза як дискурс оприЯвлення автора / Людмила Тарнашинська // Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології. – Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 134–144.
432. Тарнашинська Л. Психологічна структурованість канону художнього образу (деякі аспекти теоретичних засад) / Людмила Тарнашинська // Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології. – Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 56–70.
433. Тарнашинська Л. Літературознавча антропологія: новий методологічний проект у дзеркалі філософських аналогій / Людмила Тарнашинська // Слово і Час. – 2009. – № 5. – С. 48–61.
434. Тарнашинська Л. До проблеми народження художнього образу в інтерпретаційному полі Івана Франка та Олександра Потебні / Людмила Тарнашинська // Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології. – Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 41–55.
435. Тельнюк Л. Ми чуємо твій голос, Марусю! / Л. Тельнюк // Вітчизна. – 1967. – № 9. – С. 208–210.
436. Теория литературы: В 2 т.: [учебное пособие для вузов]. – Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. / [Н.Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман; под ред. Н. Д. Тмарченко]. – Москва: Академия, 2004. – 512 с.
437. Теория литературных жанров: [учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования] / М. Н. Дарвин, Д. М. Магомедова, Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа; [под. ред. Н. Д. Тмарченко]. – Москва: ИЦ «Академия», 2011. – 256 с.

438. Тимошик М. Еволюція творення образу Івана Мазепи у працях Івана Огієнка [Електронний ресурс] / Микола Тимошик. – Режим доступу : <http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1212>. – Назва з екрану.
439. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы / Л. И. Тимофеев. – Москва : Просвещение. – 1966. – 478 с.
440. Тиха О. В. Контамінація: історико-теоретична традиція / О. В. Тиха // Гуманітарний часопис. – 2011. – №2. – С 47–53.
441. Ткаченко А. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства : підручник для гуманітаріїв / Анатолій Ткаченко. – Київ : Правда Ярославичів, 1998. – 448 с.
442. Ткачук М. П. Жанрова структура романів Івана Франка : монографія / М. П. Ткачук – Тернопіль : ТДПУ, 1996. – 124 с.
443. Ткачук М. П. Західноєвропейська романна традиція і жанрова матриця роману «Основи суспільності» І. Франка : монографія / М. П. Ткачук – Донецьк : ДонДУ, 1995. – 30 с.
444. Ткачук М. П. Наративні моделі українського письменства структура романів Івана Франка : монографія / М. П. Ткачук – Тернопіль : ТНПУ, Медобори, 2007. – 464 с.
445. Тодоров Цветан. Походження жанрів / Цветан Тодоров // Тодоров Цветан. Поняття літератури та інші есе. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 22–39.
446. Тодоров Цветан. Поетичний роман / Цветан Тодоров // Тодоров Цветан. Поняття літератури та інші есе. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 107–120.
447. Тодоров Цветан. Введение в фантастическую литературу: Пер. с франц. / Цветан Тодоров. – Москва : Дом интеллектуальной книги, 1999. – 143 с.
448. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика : Учеб. Пособие / Вступ. статья Н. Д. Тамарченко; комм. С. Н. Бройтмана / Б. В. Томашевский. – Москва : Аспект Прес, 1999. – 334 с.

449. Томашівський С. Маруся Богуславка в українській літературі. Історико-літературний нарис / Степан Томашівський. – Львів : Літературно-Науковий Вісник, 1901. – 75 с.
450. Томпсон Ева М. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм / Ева Томпсон / Пер. з англ. М. Корчинської. – Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2006. – 368 с.
451. Турган О. Д. Універсалія в системі онтологічної поетики / О. Д. Турган // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія «Філологічні науки». – 2016. – №1 (326). – С. 218–223.
452. Тютюнник Микола. Бунтарська галера : Історичний віршований роман / Микола Тютюнник. – Дніпропетровськ : СЕРЕДНЯК Т. К., 2015. – 138 с.
453. Тютюнник М. З відгуків колег / Микола Тютюнник // Тютюнник М. Маруся Богуславка. Історичний роман у віршах. – Луганськ. : Світлиця, 2009. – С. 5–13.
454. Тютюнник М. Г. Маруся Богуславка. Історичний роман у віршах / М. Г. Тютюнник. – Луганськ. : Світлиця, 2009. – 159 с.
455. Тютюнник Микола. Іван Сірко : історичний віршований роман / Микола Тютюнник. – Київ : Глобус, 2016. – 120 с.
456. Тютюнник Микола. Лист / Микола Тютюнник. – Архів письменника, 2016. – 5 с.
457. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – Москва : Наука, 1977. – 572 с.
458. Українська Літературна Енциклопедія : В 5 т. / Ред. кол. І.О. Дзеверін та ін. – Київ : Українська Радянська Енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1990. – Т.2. : Д – К. – 576 с.
459. Українська фольклористика. Словник-довідник / Уклад. і заг. редакція М. Чорнопиского. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2008. – 448 с.
460. Українські народні думи та історичні пісні / за ред. М. О. Кучеренка– Київ : Веселка, 1990. – 239 с.
461. Федака Д. Доторк до минувшини / Дмитро Федака // Козак І. Ю. Віків

- передзвони : З уст краян а й болі серця : Роман у віршах . – Ужгород : Вид-во В. Падяка, 2001. – С. 5–12.
462. Федорак Н. «Вічні» образи в інтерпретації Романа Іваничука / Назар Федорак // Україна : культурна спадщина, національна свідомість, державність. – 2012. – № 21. – С. 782–787.
463. Федоренко Д. Т. Кошовий лицарів чубатих / Д. Т. Федоренко. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2000. – 138 с.
464. Федотенко О. В. Інтерпретація українського химерного роману другої половини ХХ століття в літературознавчому дискурсі : жанрово-стильовий аспект / О. В. Федотенко // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. – 2013. – № 4 (2). – С. 20–30.
465. Федько О. Архетипна природа образів народних ватажків у романах Л. Горлача «Мамай» і «Слов'янський острів» / Ольга Федько // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Філологія. – Ужгород : УжНУ «Говерла», 2016. – Вип. 2 (36). – С. 262–266.
466. Фігурний Ю. Історичні витоки українського лицарства / Юрій Фігурний. – Київ : ВД «Стилос», 2004. – 308 с.
467. Фізер І. М. Нова критика (New Criticism) / І. М. Фізер // Американське літературознавство : Істор.-критич. нарис. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 36–40.
468. Фізер І. Шедеври поетичної мітоісторії Ліни Костенко / Іван Фізер // Сучасність. – 1988. – № 7-8 (327-328). – С. 291–296.
469. Філіпчук С. С. Роман у віршах (До історії жанру) / С. С. Філіпчук // Радянське літературознавство. – 1982. – № 8. – С. 59–62.
470. Філіпчук С. С. Народжений епохою (про перший український радянський роман у віршах «Ярина Курнатовська» В. Поліщука) / С. С. Філіпчук // Українське літературознавство. – 1982. – Вип. 39. – С. 108–113.
471. Франко І. Маруся Богуславка. Друга половина / Іван Франко // Літературно-Науковий Вісник. – Львів : Наукове товариство імені Шевченка, 1901. – Кн. 2. – Річник IV. – Том XIII. – С. 117–118.



472. Фрейденберг О. М. Поетика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – Москва : Лабиринт, 1997. – 448 с.
473. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – Москва : Высшая школа, 1999. – 378 с.
474. Хархун В. П. Соцреалістичний канон в українській літературі : генеза, розвиток, модифікації : автореф. дис. ... докт. 10.01.01 – «Українська література»; 10.01.06 – «Теорія літератури» / В. П. Хархун. – Київ, 2010. – 39 с.
475. Хархун В. П. Соцреалістичний канон в українській літературі : генеза, розвиток, модифікації : монографія / В. П. Хархун. – Ніжин : ТОВ «Гідромакс», 2009. – 508 с.
476. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза : Постмодерний період : навчальний посібник / Р. Б. Харчук. – Київ : ВЦ «Академія», 2008. – 248 с.
477. Харчук Р. Ще раз про «дві літератури нашої доби» / Роксана Харчук // Світо-вид. – № 1. – 1994. – С. 103–109.
478. Хижняк З. Мати гетьмана Марія Магдалена Мазепина / З. Хижняк // Українки в історії / За заг. ред. В. Борисенко. – К. : Либідь, 2004. – С. 52–56.
479. Хименко А. І. Анти: епічна поема-легенда / А. І. Хименко. – Черкаси : Відлуння-плюс, 2002. – 112 с.
480. Хорунженко К. М. Культурология. Энциклопедический словарь / К. М. Хорунженко. – Ростов-на-Дону : Феникс, 1997. – 640 с.
481. Царук Антоніна. Струна над золотом снігів, Або межовий стан особистості в романі-медитації Ігоря Павлюка «Паломник» [Електронний ресурс] / Антоніна Царук. Режим доступу : <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2017/06/07/074741.html>.
482. Церна Г. М. Творча інтерпретація «вічних» образів в українській літературі 1920-х рр. : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 – «Українська література» / Г. М. Церна. – Кіровоград, 2001. – 19 с.



483. Цуркан І. М. Типологічні аспекти історико-пригодницького роману / І. М. Цуркан // Філологічні науки : Наукові праці. – Том 59. – 2009. – Вип. 46. – С. 169–174.
484. Чемерис В. Л. Семен Данилейко з Петриківки / В. Л. Чемерис // Чемерис В. Л. Три шаблі над скарбом [Текст]: Історичні повісті. Оповідання. Есе. Спогади. – Дніпропетровськ : Пороги, 2004. – С. 512–516.
485. Червинская О. В. Функциональная специфика творческого восприятия исторической личности (Жанна Д'арк в современной общеевропейской и французской литературной традиции) // Питання літературознавства: наук. збірник. – Чернівці : Рута, 1995. – Вип. 2. – С. 45–159.
486. Черемський К. Традиційне співцтво : Українські співці-музиканти у контексті світової культури / Кость Черемський. – Харків : Атос, 2008. – 247 с.
487. Черкашина Т. Ю. Співвіднесення фактуального та фікціонального в жанрах автобіографічного письма / Т. Ю. Черкашина // Філологічні трактати. – 2015. – Т. 7. – № 4. – С. 167–174.
488. Чернец Л. В. Литературные жанры : проблемы типологии и поэтики / Л. В. Чернец. – Москва : МГУ, 1982. – 192 с.
489. Черниенко Л. В. О некоторых особенностях жанрово-родовой системы современной русской драматургии / Л. В. Черниенко // Наукові записки ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. Сер. «Літературознавство». – Харків : ХНПУ ім. Г. С. Сковороди, 2012. – Вип. 1 (69). – Ч. 2. – С. 165–172.
490. Числов М. М. Время зрелости – пора поэмы: монография / М. М. Числов. – Москва : Советский писатель, 1986. – 400 с.
491. Чорі Ю. С. Жива історія / Ю. С. Чорі. – Мукачеве : Елара, 2000. – 444 с.
492. Чуб Д. Роман «Скелька» та його особливості / Дмитро Чуб // Багряний І. Скелька : роман. – Мельбурн, 1984. – С. 7–16.
493. Чорна М. «Козак Мамай» і козацькі духовні практики / М. Чорна // Вісник Київського національного університету ім. Т. Шевченка. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика. – Київ : ВПЦ

- «Київський університет», 2006. – № 17. – С. 54–57.
494. Чубаров И. Операция признания (Anerkennen) в биографии / И. Чубаров // Авто-био-графия. К вопросу о методе / под ред. В. А. Подороги. – Москва : Логос, 2001. – С. 387–413.
495. Чумаков Ю. Н. Жанр стихотворного романа и философские основы массовой и классической культуры / Ю. Н. Чумаков // Философские проблемы взаимодействия литературы и культуры: Межвузовский сборник научных трудов. – Новосибирск : НГПУ, 1986. – С. 63–72.
496. Шабатин П. Ю. Син вишні : роман у віршах / П. Ю. Шабатин. – Київ : Варта, 2002. – 132 с.
497. Шатин Ю. В. Жанрообразовательные процессы и художественная целостность текста в русской литературе XIX века (Эпос. Лирика) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.08 «Теория литературы» / Ю. В. Шатин. – Москва, 1992. – 29 с.
498. Шевченко Т. Г. Гайдамаки / Т. Г. Шевченко // Шевченко Т. Г. Кобзар / Вст. стаття О. Гончара. – Київ : Дніпро, 1980. – С. 65–129.
499. Шевченко Т. Г. Сон. Комедія / Т. Г. Шевченко // Шевченко Т. Г. Кобзар / Вст. стаття О. Гончара. – Київ : Дніпро, 1980. – С. 200–213.
500. Шевчук В. О. Просвічений володар : Іван Мазепа як будівничий Козацької держави і як літературний герой / В. О. Шевчук; голов. ред. : С. Головка. – Київ : Либідь, 2006. – 462 с.
501. Шеффер Жан-Мари. Что такое литературный жанр? Пер. с фр. / Жан-Мари Шеффер / Послесл. С. Н. Зенкина. – Москва : Едиториал УРСС, 2010. – 192 с.
502. Шкандрій М. В. В обіймах імперії. Російська і українська літератури новітньої доби / М. В. Шкандрій – Київ : Факт, 2004. – 496 с.
503. Шкловский В. Б. Избранное : В 2 т. / В. Б. Шкловский. – Москва : Художественная литература, 1983. – Т. 1. Повести о прозе. Размышления и разборы. – 1983. – 640 с.
504. Шкурай І. В. Батурин / І. В. Шкурай. – Луганськ : Книжковий світ, 2001. –

- 146 с.
505. Шкурай І. В. Від автора / І. В. Шкурай // Шкурай І. В. Батурин. – Луганськ : Книжковий світ, 2001. – С. 136–141.
  506. Шугай Олександр. Іван Багряний, або Через терни Гетсиманського саду : Роман-дослідження / Олександр Шугай. – Київ : Рада, 1996. – 479 с.
  507. Шумило Н. М. Під знаком національної самобутності / Н. М. Шумило. – Київ : Задруга, 2003. – 354 с.
  508. Щербан Н. І. Образ Івана Сірка : типологія характеру в народній творчості і художній літературі : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 «Українська література» / Н. І. Щербан. – Харків, 2007 – 19 с.
  509. Щурат В. Кулішева «Маруся Богуславка» / Василь Щурат // Куліш Пантелеймон. Маруся Богуславка. Поема з 1620-х років. З передмовою та поясненнями. – Львів : Спілкове видання, 1928. – С. 3–14.
  510. Щурат В. Філософська основа творчості П. Куліша. / Василь Щурат. – Львів : Спілкове видання, 1922. – 132 с.
  511. Эсалнек А. Я. Типология романа (теоретический и историко-литературный аспекты) / А. Я. Эсалнек. – Москва : Изд-во МГУ, 1991. – 159 с.
  512. Юрчук О. У тіні імперії : Українська література у світлі постколоніальної теорії : монографія / Олена Юрчук. – Київ : ВЦ «Академія», 2013. – 224 с.
  513. Яворницький Д. І. Історія запорозьких козаків : У 3 т. / Д. І. Яворницький / Перекл. з рос. І. І. Сварника – Львів : Світ, 1990. –Т.1. – 319 с.
  514. Яворницький Д. І. Історія запорозьких козаків: У 3 т. / Д. І. Яворницький / Перекл. з рос. І. І. Сварника. – Львів : Світ, 1991. – Т. 2. – 392 с.
  515. Янковська Ж. Від «божого чоловіка» до «перебенді» : рецепція архетипного образу кобзаря в українській літературі 30-60-х років ХІХ століття / Жанна Янковська // Ukrajínistika – minulost, současnost a budoucnost III (Україністика – минуле, сучасне, майбутнє III). – Literatura a kultura – література та культура. – Brno, 2015. – С. 315–223.

516. Ярмоленко Наталія. Український усний героїчний епос : динаміка традиції : монографія / Наталія Ярмоленко. – Черкаси : Вид. Чабаненко Ю. А., 2010. – 552 с.
517. Ярмолинський І. Рецензія на поему «Скелька» Івана Багряного / І. Ярмолинський // Багряний І. Вибрані твори. – Київ : Смолоскип, 2006. – С. 503–505.
518. Ясь О. В. Неоромантизм в історичній візії С. Томашівського / О. В. Ясь // Український історичний журнал. – 2011. – № 4. – С. 195–214.
519. Brunner H. Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik / H. Brunner, R. Moritz . – Berlin : Erich Schmidt Verlag, 1997. – 372 s.
520. Hernadi Paul. The Aims of Discourse Revisited: Reading and Writing beyond Genre // ADE Bulletin. – Winter 1987. – 27 – 29 // <http://www.mla.org/ade/bulletin/n088/088027.htm>.
521. Said E.W. Orientalism / Edward W. Said. – New York: Pantheon, 1978. – 368 p.
522. Sierotwinski S. Słownik terminów literackich. Teoria i nauki pomocnicze literatury / S. Sierotwinski. – Wrocław : Ossolineum. – 1966. – 351 s.
523. Skwarczyńska S. Pomiędzy historią a teorią literatury / S. Skwarczyńska. – Warszawa, 1975. – 382 s.
524. Shohat E. Notes on the «Post-Colonial» / Ella Shohat // Third World and Post-Colonial Issues. – 1992. – № 31–32. – P. 99 – 113.
525. Kayser W. Das Groteske in Malerei und Dichtung / W. Kayser. – München, 1954. – 152 S.
526. Kayser W. Das Groteske. Seine Geschaltung in Malerei und Dichtung / W. Kayser. – Oldenburg, 1957. – 228 s.
527. Klark K. The Soviet Novel: History as Ritual / K. Clark. – Chicago, 1981. – 294 p.
528. Murphy P. D. The Verse Novel : A Modern American Poetic Genre / Patrick D. Murphy // College English. – 1989. – Vol. 51, No. 1. – P. 57–72.
529. Myers J. E. The Longman Dictionary of Poetic Terms / J. E. Myers, M. Simms. – New York ; London : Longman, cop. – 1989. – 366 p.
530. Young R. J. C. Postcolonialism: From Bandung to the Tricontinental / Robert J.C. Young // Historein. – 2005. – Vol. 5. – P. 11–21.

## ДОДАТКИ ДОДАТОК А

### до дисертації Біляцької Валентини Петрівни на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук «ЖАНРОВИЙ КОД УКРАЇНСЬКОГО РОМАНУ У ВІРШАХ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ»

#### НАУКОВІ ПРАЦІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Біляцька В. П. Український роман у віршах постколоніальної доби : монографія / В. П. Біляцька. – Дніпро : Середняк Т. К., 2017. – 398 с.
2. Біляцька В. П. «Епічний стиль» роману у віршах М. Тютюнника «Маруся Богуславка» / В. П. Біляцька // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. – Луганськ : ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2012. – № 3 (238). – С. 143–152.
3. Біляцька В. П. Дослідження та художня інтерпретація думи «Маруся Богуславка» / В. П. Біляцька // Актуальні проблеми української літератури і фольклору : науковий збірник / редкол. : В. А. Просалова (відп. ред.) та ін. – Донецьк : ДонНУ, 2012. – Вип. 17. – С. 112–122.
4. Біляцька В. Історія в концепції долі героїв у романі у віршах Катерини Мотрич «Мотрині ночі» / Валентина Біляцька // Літературознавство. Фольклористика. Культурологія : збірник наукових праць. – Черкаси : Видавець Чабаненко Ю. А., 2012. – С. 246–259.
5. Біляцька В. П. Поема «Маруся Богуславка» П. Куліша в обсерваціях С. Томашівського і В. Щурата» / В. П. Біляцька // Таїни художнього тексту : збірник наукових праць / ред. кол. : Н. І. Заверталюк (наук. ред.) та ін. – Дніпропетровськ : Пороги, 2012. – Вип. 15. – С. 4–12.
6. Біляцька В. П. Метатип Роксолани як пам'ять культури: декодування образу (на матеріалі історичного роману у віршах М. Балашової «Вінок Роксолани» / В. П. Біляцька // Таїни художнього тексту : збірник наукових праць.

- / ред. кол. : Н. І. Заверталюк (наук. ред.) та ін. – Дніпропетровськ : Ліра, 2014. – Вип. 17. – С. 6–17.
7. Біляцька В. Художньо-біографічна модель образу Мазепи в сучасних історичних романах у віршах / Валентина Біляцька // Питання літературознавства : науковий збірник / гол. ред. О. В. Червінська. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2014. – Вип. 89. – С. 235–246.
  8. Біляцька В. П. Художня реалізація автентики козацького буття в історичних романах у віршах / В. П. Біляцька // Вісник Запорізького національного університету : збірник наукових праць. Філологічні науки. – Запоріжжя : ЗНУ, 2014. – № 2. – С. 24–32.
  9. Біляцька В. П. «Розп'ятий Мазепа» І. Огієнка в типологічному зіставленні історичних романів у віршах / В. П. Біляцька // Іван Огієнко і сучасна наука та освіта : науковий збірник: Серія історична та філологічна / ред. колег. С. А. Копилов (гол. редколегії), В. С. Прокопчук, Л. М. Марчук та ін. – Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2015. – Вип. XI. – С. 170–176.
  10. Біляцька В. Функціонування етнообразів у сучасних романах у віршах / Валентина Біляцька // Мандрівець. – 2015. – № 4 (118). – С. 78–83.
  11. Біляцька В. П. Іван Сірко як код національного героя (на матеріалі поеми І. Огієнка та історичних романів у віршах) / В. П. Біляцька // Іван Огієнко і сучасна наука та освіта : науковий збірник: Серія історична та філологічна / ред. колег. С. А. Копилов (гол. редколегії), В. С. Прокопчук, Л. М. Марчук та ін. – Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2015. – Вип. XII. – С. 29–36.
  12. Біляцька В. Ретроспективний саможиттєпис героїв романів у віршах Леоніда Горлача / Валентина Біляцька // Літературний процес : методологія, імена, тенденції : збірник наукових праць (філологічні науки) / Київський ун-т ім. Б. Грінченка ; редкол. О. Є Бондарева, О. В. Єременко, І. Р. Буніятова та ін. – Київ : Київський ун-т ім. Б. Грінченка, 2015. – № 6. – С. 89–94.
  13. Біляцька В. Осмислення проблем національної пам'яті, ідентичності

- народу в романах у віршах Ніла Гілевича і Василя Марсюка / Валентина Біляцька // Літературний процес: методологія, імена, тенденції : збірник наукових праць (філологічні науки) / Київський ун-т ім. Б. Грінченка ; редкол. О. Є Бондарева. О. В. Єременко, І. Р. Буніятова та ін. – Київ : Київський ун-т ім. Б. Грінченка, 2016. – № 8. – С. 45–50.
14. Біляцька В. Гротескний роман у віршах В. Гончаренка: проблема жанрової своєрідності / Валентина Біляцька // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Філологія. – Ужгород : УжНУ «Говерла», 2016. – Вип. 2 (36). – С. 58–64.
  15. Біляцька В. Автобіографічна пам'ять і жанрова модифікація роману у віршах Василя Марсюка «Московський час» / Валентина Біляцька // Мандрівець. – 2016. – № 4 (124). – С. 28–34.
  16. Біляцька В. П. Роман у віршах В. Бровченка «Як Мамай до Канади їздив» : естетичні засади і стильові ознаки / В. П. Біляцька // Вісник Запорізького національного університету: збірник наукових праць. Філологічні науки. – Запоріжжя : ЗНУ, 2016. – № 2. – С. 17–26.
  17. Біляцька В. П. Рецепція подій і героїв Коліївщини в романі у віршах А. Гудими «Клекотіли орли» / В. П. Біляцька // Таїни художнього тексту : збірник наукових праць / ред. кол. : Н. І. Заверталюк (наук. ред.) та ін. – Дніпропетровськ : Ліра, 2017. – Вип. 20. – С. 73–81.
  18. Біляцька В. П. Жанрові та поетикальні контамінації сучасних романів у віршах / В. П. Біляцька // Літератури світу: поетика, ментальність і духовність : [збірник наукових праць] / гол. ред. С. Ковпик. – Кривий Ріг : ДВНЗ «Криворізький національний університет», 2017. – Вип. 9. – С. 12–24.

**Статті у фаховому виданні України, що входить до Міжнародної наукометричної бази Index Copernicus:**

19. Біляцька В. Моделювання історичного факту в романах у віршах А. Гудими / Валентина Біляцька // Питання літературознавства : науковий збірник / гол. ред. О. В. Червінська. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2015. – Вип. 92. – С. 47–60.

20. Біляцька В. П. Генезис та еволюція роману у віршах кінця XX – початку XXI століття / В. П. Біляцька // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2017. – Вип. 43. – С. 8–13.

#### **Статті в іноземних виданнях:**

21. Біляцька В. Концепт кобзаря в сучасних історичних романах у віршах / Валентина Біляцька // *Spheres of culture Journal of Philological Historical Social and Media Communication Political Science and Cultural Studies*. – Lublin: Maria Curie-Sclodovska University in Lublin, 2014. – Volume 7. – P. 106–114.
22. Біляцька В. Сповідь як структурний елемент сучасного українського історичного роману у віршах / Валентина Біляцька // *STUDIA UKRAINICA POSNANIENSIA* – Poznan, 2014 – Zeszyt II. – P. 187–198.
23. Біляцька В. П. Перекодування літературних етнообразів у сучасних українських романах у віршах / В. П. Біляцька // *Скарынавскія традыцыі: гісторыя і сучаснасць: зборнік навуковых артыкулаў: У 2 ч.* – Гомель: ГДУ імя Ф. Скарыны, 2015. – Частка 2. – С. 136–142.
24. Біляцька В. Художня антропологія історичних романів у віршах Леоніда Горлача / Валентина Біляцька // *Ukrajnistika – minulost, současnost a budoucnost III* (Україністика – минуле, сучасне, майбутнє III). – *Literatura a kultura – література та культура: kolektivní monografie věnovaná 20. výročí zahájení výuky ukrajinštiny jako studijního oboru na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně* (колективна монографія, присвячена 20-річчю україністики на Філософському факультеті Університету імені Масарика в м. Брно. – Brno (Брно): ЧАС; Ін-т славістики ФФ МУ, 2015. – С. 29–36.
25. Біляцька В. Функція речі в ритуалі та повсякденному житті (на матеріалі українських історичних романів у віршах) / Валентина Біляцька // *W kręgu problemów antropologii literatury. Ciało i rzecz w literaturze*, pod. red. W. Supy,



I. Zdanowicz. – Białystok : Wyd. Uniwersytetu w Białymstoku, 2016. – tom 2. – S. 243–253.

### **НАУКОВІ ПРАЦІ, ЯКІ ДОДАТКОВО ВІДОБРАЖАЮТЬ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ**

26. Біляцька В. П. Історична ретроспектива роману у віршах М. Тютюнника «Бунтарська галера» / В. П. Біляцька // Українська література від давнини до сучасності: парадигми, напрямки, проблеми: до 106-річниці від дня народження доктора філологічних наук, професора Михайла Давидовича Бернштейна: матеріали міжвишівських наукових читань. – Запоріжжя: ЗНУ, 2016 – С. 15–17.
27. Біляцька В. П. Часопростір історичних романів у віршах М. Тютюнника / В. П. Біляцька // Художні модуси хронотопу в культурно-мистецькому дискурсі: збірник матеріалів Міжнародної наукової конференції (26–27 травня 2016 р.) / ред.-упор. Н. Ю. Акулова. – Мелітополь: Вид-во МДПУ ім. Богдана Хмельницького, 2016. – С. 14–17.
28. Біляцька В. Історію свою не кожен знає / Валентина Біляцька // Тютюнник М. Г. Бунтарська галера: Історичний віршований роман / Передм., упор. В. П. Біляцької. – Дніпропетровськ: СЕРЕДНЯК Т. К., 2015. – С. 3–5.
29. Біляцька В. П. Інтерпретація думи «Маруся Богуславка» / В. П. Біляцька // Філологічні науки: збірник матеріалів підсумкової наукової конференції студентів та викладачів / Упоряд. О.І. Панченко – Дніпропетровськ: Адверта, 2012. – Ч І. – С. 249–250.
30. Біляцька В. П. Жанрова своєрідність роману у віршах Катерини Мотрич «Мотрині ночі» // Збірник матеріалів підсумкової наукової конференції студентів та викладачів / Упоряд. О. І. Панченко – Дніпропетровськ: Адверта, 2013. – Ч І. – С. 300–302.
31. Біляцька В. П. Сповідь як структурний елемент сучасного історичного роману у віршах / В. П. Біляцька // Філологічні науки: збірник матеріалів

- підсумкової наукової конференції студентів та викладачів / Упоряд. О.І. Панченко – Дніпропетровськ : Адверта, 2014. – Ч І. – С. 333–334.
32. Біляцька В. П. Жанрово-художня специфіка роману у віршах М. Балашової «Вінок Роксолани» / В. П. Біляцька // Філологічні науки : збірник матеріалів підсумкової наукової конференції студентів та викладачів / Упоряд. О. І. Панченко. – Дніпропетровськ : Акцент ПП, 2015. – Ч. 1. – С. 259–260.
33. Біляцька В. П. Художнє осмислення постаті Івана Сірка в романах у віршах М. Тютюнника та Л. Горлача / В. П. Біляцька // Філологічні науки : збірник матеріалів підсумкової наукової конференції студентів та викладачів / Упоряд. О. І. Панченко. – Дніпропетровськ : Акцент ПП, 2016. – Ч. 2–С. 373–374.
34. Біляцька В. Жанрові контамінації роману у віршах постколоніальної доби / В. Біляцька // Пасіонарність другорядного : Матеріали XVI Міжнародної літературознавчої конференції, 11–12 травня 2017 року. – Чернівці : ЧНУ, 2017. – С. 153– 155.
35. Біляцька В. П. Жанрове номінування роману у віршах Григорія Лютого «Мама-Марія» / В. П. Біляцька // Філологічні науки : збірник матеріалів підсумкової наукової конференції студентів та викладачів / Упоряд. О. І. Панченко. – Дніпро : Акцент ПП, 2017. – Ч. 4. – С. 162–164.

## ДОДАТОК Б

### ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

#### Міжнародні конференції:

1. Міжнародна наукова конференція «Literatura ukraińska w kręgu zagadnień komparatystyki» (м. Познань, Республіка Польща, Університет імені Адама Міцкевича в Познані, 14–15 травня 2013 року, очна форма участі).

2. V Міжнародна наукова конференція «Актуальні проблеми історичної та теоретичної поетики» (м. Кам'янець-Подільський, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 4–5 жовтня 2013 року, заочна форма участі).

3. XV Міжнародна наукова конференція «Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики»: «Антропологические сдвиги как результат переломных эпох и их отражение в литературе» (м. Гродно, Білорусь, Гродненський державний університет імені Янки Купали, 18–20 вересня 2014 року); «Проблемы антропологии литературы. Вещный мир человека» (м. Білосток, Республіка Польща, Інститут Східнослов'янської Філології, 21–23 вересня 2014 року, заочна форма участі).

4. XI Міжнародна поетологічна конференція «Біографія як текст» (м. Чернівці, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, 16–17 жовтня 2014 року, очна форма участі).

5. Третя міжнародна міждисциплінарна наукова конференція «Традиции и современность: концепт MORE в языке и культуре» (м. Клайпеда, Латвійська Республіка, Клайпедський університет, 20–21 листопада 2014 року, заочна форма участі).

6. XII Міжнародна літературознавча конференція, присвячена 70-річчю кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури «Історіографія науки про літературу» (м. Чернівці, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, 25 вересня 2015 року, заочна форма участі).

7. VI Міжнародна наукова конференція «Скарына і наш час» (м. Гомель, Білорусь, Гомельський державний університет імені Франциска Скорини, 6 листопада 2015 року, очна форма участі).

8. Міжнародна наукова конференція «Україністика – минуле, сучасне, майбутнє» (м. Брно, Чеська Республіка, Університет імені Масарика в Брно 26–27 травня 2015, очна форма участі).

9. Міжнародна наукова конференція «Літературний процес: на перехресті глобалізаційних викликів» (м. Київ, Київський університет імені Бориса Грінченка, 3–4 квітня 2015 року, очна форма участі).

10. Міжнародна наукова конференція «Аналіз та інтерпретація тексту у світлі сучасних методологій» (м. Луцьк, Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, 28–30 червня 2015 року, заочна форма участі).

11. Міжнародна наукова конференція «Традыцыі матэрыяльнай і духоўнай культуры Усходняга Палесся: праблема вивучэння і захавання ў постчарнобыльскі час» (м. Гомель, Білорусь, Гомельський державний університет імені Франциска Скорини, 20 травня 2016, заочна форма участі).

12. Міжнародна наукова конференція «Універсум Лесі Українки: людина, культура, націософія» (м. Луцьк, Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, 28–30 червня 2016 року (заочна форма участі).

13. Міжнародна наукова конференція «Літературний процес: становлення ідентичностей» (м. Київ, Київський університет імені Бориса Грінченка, 1–2 квітня 2016 року, очна форма участі).

14. Міжнародна наукова конференція «Художні модули хронотопу в культурно-мистецькому дискурсі» (м. Мелітополь, Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького, 26–27 травня 2016 року, очна форма участі).

15. Міжнародна наукова конференція «Україністика: вчора, сьогодні, завтра» (м. Познань, Республіка Польща, Університет імені Адама Міцкевича в Познані 20–21 травня 2016 року, заочна форма участі).

16. XIV Міжнародна літературознавча конференція «Пасіонарність другорядного» (м. Чернівці, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, 11–12 травня 2017 року, заочна форма участі).

#### **Всеукраїнські наукові конференції:**

1. X Всеукраїнська наукова конференція «Слобожанщина: літературний вимір» (м. Луганськ, Луганський національний університет імені Тараса Шевченка, 17 лютого 2012 року, заочна форма участі).

2. Всеукраїнська науково-практична конференція «Феномен Василя Стуса» (м. Острог, Національний університет «Острозька академія», 22–23 березня 2012 року, очна форма участі).

3. Всеукраїнська наукова конференція «Інтертекстуальність / інтерсуб'єктність у літературознавчому і художньому дискурсах» (м. Донецьк, Донецький національний університет, 25–26 квітня 2013 року, очна форма участі).

4. Всеукраїнська наукова конференція «Україна і всесвіт Івана Нечуя-Левицького» (м. Черкаси, Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького, 10–11 жовтня 2013 року, заочна форма участі).

5. Всеукраїнська наукова конференція «Творчість Павла Загребельного в контексті української та світової літератури» (м. Дніпропетровськ, Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара, 9–10 жовтня 2014 року, очна форма участі).

6. Всеукраїнська наукова конференція «Література та історія» (м. Запоріжжя, Запорізький національний університет, 9–10 жовтня 2014 року, заочна форма участі).

7. Всеукраїнська наукова конференція «Василь Симоненко: погляд крізь час і простір» (м. Полтава, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка, 11–12 грудня 2014 року, очна форма участі).

8. Всеукраїнська наукова конференція «Запоріжжя в гуманітарному дискурсі» (м. Запоріжжя, Запорізький національний університет, 8–9 жовтня 2015 року, заочна форма участі).

9. Всеукраїнська наукова конференція «Література та історія» (м. Запоріжжя, Запорізький національний університет, 6–7 жовтня 2016 року, очна форма участі).

10. Всеукраїнська наукова конференція з міжнародною участю «Українська література в загальноєвропейському контексті» (м. Ужгород, ДВНЗ «Ужгородський національний університет», 20–21 жовтня 2016 року, очна форма участі).

11. I Всеукраїнська науково-практична конференція «Поділлязнавчі фольклористичні читання» (м. Кам'янець-Подільський, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 18–19 жовтня 2016, очна форма участі).

### **Наукові семінари, читання:**

1. Перший науковий семінар для молодих учених-літературознавців пам'яті Ніли Зборовської (1962 – 2011) (м. Черкаси, Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького, 26–27 вересня 2012 року, очна форма участі).

2. II Всеукраїнські Волошинські читання «Феномен вченого-педагога Ніли Волошиної: національний та регіональний виміри» (м. Кам'янець-Подільський, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 10–11 квітня 2014 року, заочна форма участі).

3. Міжвишівські наукові читання «Українська література від давнини до сучасності: парадигми, напрямки, проблеми» (Запоріжжя, Запорізький національний університет, 25 лютого 2016 року, очна форма участі).

### **Всеукраїнські Інтернет-конференції:**

1. Всеукраїнська Інтернет-конференція «Інноваційні методологічні стратегії вітчизняного літературознавства» (м. Кам'янець-Подільський, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 18 лютого 2015 року, дистанційна форма участі).

2. I Всеукраїнська науково-практична інтернет-конференція «Канон Івана Огієнка у сучасній науковій парадигмі» (м. Кам'янець-Подільський, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 16 січня 2017 року, дистанційна форма участі).